This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

DO NOT CIRCULATE

TE

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIRECTORIUM.

JAHRGANG 1906.

MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1906.

KOPTISCHE ALTERTÜMER IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

VON

Dr. OTTO PELKA.

Vorbemerkung.

Die Zeiten sind hoffentlich für immer vorüber, für die als kaum angefochtenes Dogma die Lehrmeinung galt, daß Rom, die politische Beherrscherin der Mittelmeerländer, auch auf dem Gebiete der Kunst tonangebende Vormacht gewesen sei. Eine neue Zeit in der historischen Anschauung und Betrachtung der abendländischen Kunstentwickelung seit Beginn der christlichen Aera ist heraufgekommen. »Es ist unzulässig, von einer römischen Reichskunst zu sprechen und darunter eine Kunst zu verstehen, die, in Rom ausgebildet, dann im Oriente die alte hellenistische Kunstübung verdrängt und so die allgemeine breite Grundlage der christlichen Kunst geworden sein soll. Wenn wir schon von einer römischen Reichskunst sprechen, dann ist darunter die letzte Phase der hellenistischen Kunst zu verstehen, wobei Rom nichts anderes als eines von mehreren Zentren ist und als solches gewiß auch mit einer bestimmten Individualität ausgestattet war. Für die christliche Kunst aber sind meines Erachtens schon in den ersten drei Jahrhunderten gerade die alten orientalischen Großstädte des hellenistischen Kreises, vor allem Alexandrien, Antiochien und Ephesus die Ausgangspunkte — nicht Rom oder eine von Rom ausgehende Reichskunst« [1]). Das war ein entschiedener Schritt zu einem Bruch mit der bisher herrschenden traditionellen Ansicht von Roms Einfluß. Strzygowski, dessen grundlegenden Forschungen wir diese neue Erkenntnis verdanken, ging noch weiter. Die Denkmäler der Baukunst gaben neue Aufschlüsse. »Marseille, Ravenna und Mailand bilden ein Bollwerk, das den Norden von Rom abschließt und mit dem Oriente verbindet. Dazu kommt die direkt von Ägypten, Syrien und Kleinasien auf den Norden übergreifende Klostertradition. Die merowingische Zeit kennt nicht einen im Einerlei der römischen T-Basilika befangenen Kirchenbau, den dann die

1) Strzygowski, Orient oder Rom. Leipzig 1901. S. 8.

karolingisch-ottonisch-romanische Baukunst zu völlig neuen Formen führt, sondern sie übermittelt in Gallien die reiche Mannigfaltigkeit der Bauformen des eigentlichen und des hellenistischen Orients, sodaß die Typen der romanischen Baukunst ganz direkt auf Ägypten, Syrien und Kleinasien zurückzuführen sind« [2]). Was von der monumentalen Kunst, gilt auch vom Kunsthandwerk. Für die Verbreitung orientalischen Einflusses wirkte hier noch der tägliche Handelsverkehr mit. Damit kommen wir zur Beantwortung der Frage nach der Berechtigung koptischer Denkmäler in einer Sammlung, der die Produkte germanischer Kunst und Kultur aufzunehmen vornehmster Zweck ist. Gerade die koptische Kunst »ist ein typischer Vertreter jener im Hinterlande der hellenistischen Küsten schon in antiker Zeit entstandenen Strömungen, die dann in christlicher Zeit die Oberhand gewinnen, mit dem Mönchstum auf das Abendland übergreifen und so die Grundlage unserer sogenannten romanischen Kunst werden« [3]).

Die Bestände der nachstehend verzeichneten kleinen Sammlung koptischer Altertümer rühren fast ausschließlich aus dem Besitz Dr. Forrers in Straßburg her. Mehr als Proben syro-ägyptischer Spätkunst konnten naturgemäß nicht Platz finden.

Eine genaue Datierung der einzelnen Fundstücke ist vorläufig noch nicht durchführbar. Im allgemeinen verdanken sie ihre Entstehung dem 5. bis 7. Jahrhundert.

Der Fundort der Mehrzahl ist nach der Angabe Dr. Forrers Achmim, das alte Panopolis in Oberägypten.

Das Museum besitzt außer den hier beschriebenen Koptica noch eine Anzahl koptischer Gewebe, die bereits publiziert sind [4]) und daher jetzt übergangen werden konnten. Ein syro-ägyptisches Räuchergefäß soll gesondert veröffentlicht werden [5]). Eine Elfenbeinpyxis derselben Provenienz wurde bereits in den Mitteilungen, wenn auch mit unrichtiger Bestimmung ihrer Herkunft, bekannt gemacht [6]).

2) Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903. S. 230.

3) Catalogue général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire. Koptische Kunst von Josef Strzygowski. Vienne 1904. S. XXIV.

4) Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. I. Teil. No. 6 ff.

5) Ein fast gleiches Exemplar im British Museum: Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities. London 1901. No. 540.

6) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1895. S. 20 ff. Mit Abbildung. Die Pyxis gehört in die Nähe der von Strzygowski, Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen. Bd. 25. 1904, S. 343 f. besprochenen Pyxiden. Auch sie ist dem mesopotamischen Kunstkreise zuzuweisen. Bemerkt sei, daß das nach Strzygowski der Comtesse Béarn in Paris gehörende Exemplar sich jetzt in Berlin im Besitz des Kaiser Friedrich-Museums befindet. Ich vermag nicht zu sagen, ob das in der ehemaligen Sammlung Bourgeois in Köln befindliche Stück mit dem letztgenannten identisch ist. Vergl.: Collection Bourgeois Frères. Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten. Köln 1904. No. 1053 m. Abb.

TON.

Lampen.

Es ist bis jetzt noch so wenig für eine Klassifizierung der antiken Lampen, heidnischer sowohl wie christlicher, getan, daß jeder, der diese Geräte einer bestimmten Sammlung zu bearbeiten hat, möge sie auch noch so wenig umfangreich und den Typen nach eintönig sein, genötigt ist, einen eigenen Typen-Kanon aufzustellen. Der Versuch von Fink (Sitzungsberichte der philos.-philol. und der hist. Klasse der Münchener Akademie. Jahrg. 1900, S. 685 ff.: »Formen und Stempel römischer Thonlampen.«), ein durchgehendes Einteilungsprinzip aufzustellen auf Grund der Schnauzenform, ist wohl als wenig gelungen zu bezeichnen. Der Schnabel ist das am wenigsten charakteristische Glied des Lampenkörpers; man wird also bei einer umfassenden Bearbeitung der Lampen in erster Linie auf die Unterschiede in der Gestalt des Körpers Gewicht legen müssen und erst als sekundäre Unterscheidungsmerkmale Schnabelansatz und Griffform zu beachten haben.

I. Lampen mit einem Brenner.

Typus A:

Die Körperform ist fast eiförmig. Der Schnabel tritt als selbständiger Teil etwas mehr hervor als im Typus D. Das Eingußloch befindet sich in der Mitte des Diskus, der sich trichterartig senkt. Der Griff ist durchlocht.

Ein Typus, der sich als provinzielle Eigentümlichkeit in Ägypten ausgebildet zu haben scheint und, soweit das Material sich übersehen läßt, nur dort verwendet wurde. Bemerkenswert ist die formale Abwandelung, die sich innerhalb der ganzen Gruppe vollzogen hat. Die vermutlich auch der Zeit nach erste Form war noch, in Anlehnung an antike Vorbilder, fast kreisrund (Abb. 1*): Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 89 in Strzygowskis Inventar: aus Luksor); daraus entwickelte sich wohl eine eiförmige (No. 1; F. G. 1666; Abb. 3) und aus dieser die letzte Variante mit birnenähnlichem Körper (Abb. 2): Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 79 in Strzygowskis Inventar: aus Luksor.

Abb. 1: K. F.-M. No. 89.

Abb. 2: K. F.-M. No. 79.

*) Die Direktion der genannten Sammlung gestattete in dankenswerter Weise die Publikation dieses und der anderen dort befindlichen Stücke, die wir im Folgenden zum Vergleiche abbilden. Herrn Dr. Oskar Wulff bin ich für briefliche Auskunft zu Dank verpflichtet.

1. (F. G. 1666.)*) **Lampe.** Rotbrauner Ton. L. 7,6 cm. Henkel abgebrochen. Im Diskus, sowie zu beiden Seiten der Dochtöffnung Kreispunkte und fünflappige gestielte Blätter. Auf dem flachgewölbten Rande des Oberteils die Umschrift: Η ΑΓΙΑ COY || CANNA. Datierung: 4.—5. Jahrhundert.

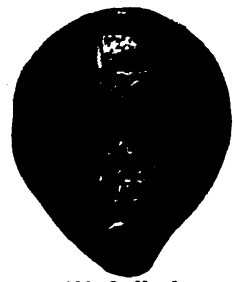


Abb. 3: No. 1.

Die erwähnte Heilige ist wohl die im Jahre 303 in oder bei Oxyrhinchos hingerichtete Susanna. Vergl. Stadler, Vollständiges Heiligenlexikon. Bd. IV, s. v. Marcellus 21.

Typus B:

Der Diskus ist fast kreisförmig gebildet und leicht sich nach innen vertiefend. Der Schnabel wird deutlich abgesetzt. Der Griff wie bei Typus D.

2. (F. G. 1670.) **Lampe.** Rötlichgelber Ton. L. 9 cm.

Im Diskus ein gleichschenkliges Kreuz. Auf jedem Arme eine Längsrille. Rings herum auf dem horizontalen Rande ein Blattkranz. Die gegenständigen Blätter sind in roher Weise durch gestrichelte Eindrücke angedeutet.

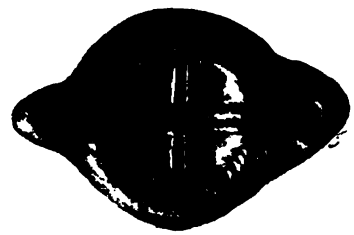


Abb. 4: No. 2.

Abb.: Forrer, Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1893. Taf. III, 1.

Typus C:

Der Körper ist vierseitig geformt. An zwei gegenüberliegenden Seiten Henkelgriff und Schnabel. Der Schnabelteil setzt sich in ganzer Seitenbreite an den Körper an, um sich verschmälernd in der Tülle zu enden. Das Eingußloch ist dicht vor dem Henkelansatz angebracht. Der Diskus ist nicht vertieft. Um beim Füllen ein Überfließen des Öles zu verhindern, wird die Eingußöffnung mit einem kreisförmigen Steg umgeben.

3. (F. G. 1665.) **Lampe.** Rötlicher Ton. L. 11,8 cm. Die etwas abgeschrägen Seiten des Oberteils sind mit halbkreisförmigen Bogen ornamentiert. Die Ölöffnung ist mit einem ziemlich flachen quadratischen Steg und einem sich um diesen herumziehenden, schärfer hervortretenden kreisförmigen umgeben. In den Segmenten und den inneren Ecken des Quadrates Kreispunkte. Zwischen Dochtöffnung und Einguß ein gleichschenkliges Kreuz und größere und kleinere Kreise.

Abb. 5: No. 3.

*) Die Signaturen hinter den laufenden Nummern verweisen auf den handschriftlichen Museumskatalog: Frühchristliche und germanische Altertümer.

71 450 AA A 30

Typus D:

Körperumriß herzförmig; ohne besonderen Schnabelansatz. Brennöffnung besteht in einem durch den Oberteil gedrückten Loch. Das ziemlich große Eingußloch befindet sich ungefähr in der Mitte des Oberteils; es wird von einem doppelten Steg umgeben, von denen der äußere sich geradlinig bis zur Brennöffnung fortsetzt, diese umschließend. Ob die zwischen den Stegen liegende Rille den Zweck hat, einen Deckel als Schutz für das Öl aufzunehmen, muß dahingestellt bleiben, da solche nicht gefunden wurden; wahrscheinlich diente sie nur dazu, das überlaufende Öl der Flamme wieder zuzuleiten.

Technik: Ober- und Unterteil, sowie der als Handhabe dienende Dorn getrennt geformt.

Die Datierung dieser Gruppe ergibt sich aus den mit kufischen Inschriften versehenen Exemplaren, wie deren eines das berliner Kaiser Friedrich-Museum besitzt (Nr. 124 in Strzygowskis Inventar), s. Abb. 6.

Abb. 6: K. F.-M. No. 124.

4. (F. G. 1659.) **Lampe.** Gelblichgrauer Ton. L. 10 cm.

Verzierung: Rankenmuster mit Trauben in den kreisrunden Windungen. In den Zwickeln kleine, aus drei, selten vier Kreisen zusammengesetzte Blätter. Sehr flaches Relief. Die Rinne von der Einguß- zur Brennöffnung ist mit dicht aneinander gereihten Zickzacklinien gemustert. — Datierung: Früharabisch.

Abb. 7: No. 4.

5. (F. G. 1658.) **Lampe.** Ton von derselben Färbung wie No. 4 (F. G. 1659). L. 9,7 cm.

Die ornamentale Verzierung des Randes ist in etwas unübersichtlicher Musterung durch Traubenranken mit zwei Vögeln zu Seiten der Dochtöffnung und je zwei Blättern am Griff hergestellt. Die Rinne zur Dochtöffnung hat vier Längsstege als Verzierung. — Datierung: Früharabisch.

Abb. 8: No. 5.

6. (F. G. 1672.) **Lampe.** Ein zweites kleines Exemplar (L. 6,7 cm), hat annähernd dieselben Ornamente und stammt vielleicht aus derselben Werkstatt. Die Ablaufrinne ist wie bei No. 4 (F. G. 1659) ornamentiert. — Datierung: Früharabisch.

Abb. 9: No. 6.

7. (F. G. 1660.) **Lampe.** Graugelber Ton. L. 10 cm.

Von den drei voraufgehenden unterscheidet sich dieses Exemplar durch eine etwas stärkere Wölbung des Oberteils. Die Ornamentierung besteht aus Ranken mit dreilappigen Blättern. In der Ablaufrinne zwischen zwei Stegen vier auf die Spitze gestellte Rauten. Die Reliefierung tritt bei dieser Lampe am stärksten hervor. — Datierung: Früharabisch.

Abb. 10: No. 7.

Typus E.

Rumpf annähernd kubisch, mit doppeltem Boden. Die Oberfläche hat überhöhten Rand. In der Mitte, in einer wulstartigen Erhöhung die Eingußöffnung. Der Schnabel ist mitten in der oberen Hälfte der Vorderfläche angesetzt und tritt infolge des Fehlens einer Vermittelung zwischen ihm und dem Körper stark hervor. Die Verbindung zwischen Einguß- und Dochtöffnung wird durch die Fortsetzung des Wulstes um den Einguß hergestellt. In einer Ecke eine Öffnung, die in den unteren Hohlraum führt.

Abb. 11: No. 8.

8. (F. G. 1674.) **Lampe.** Rotbrauner Ton. H. 5,6 cm. L. 10,5 cm.

Äußerst rohe Arbeit.

Typus F.

Körper kreisrund; die Tülle ganz wenig ausgebogen. Der Rand des Unterteils steht über; in dem leicht gewölbten Oberteil eine kreisrunde Eingußöffnung. Der Henkel geht vom Rande des Oberteils bis zum Einguß.

Technik: Die drei Teile getrennt geformt.

Abb. 12: No. 9.

9. (F. G. 1663.) **Lampe.** Dunkelgraubrauner Ton. L. 8,7 cm.

II. Lampe mit mehreren Brennern.

10. (F. G. 1661.) **Lampe.** Rotgelber Ton. Dm. 8,5 cm.

Umriß des Rumpfes ein Siebeneck; in jeder Ecke eine Dochtöffnung. Über dem zentralen Einguß wölbt sich der Henkel. Die flache Oberfläche ist mit kleinen Knöpfen verziert; darunter einzelne Buchstaben verstreut.

Technik: Rumpf aus einem Stück geformt; der Henkel besonders angefügt.

Abb. 13: No. 10.

Menasfläschchen.

Eine Monographie über den hl. Menas steht zur Zeit noch aus. Daher kann man auch vorderhand nicht den Ursachen einer ganz eigenartigen kunstgeschichtlichen Erscheinung auf den Grund gehen, deren Erklärung, da die monumentalen Zeugnisse keinen Anhalt geben, nur mit Hilfe literarischer Quellen möglich sein wird. Von allen Erzeugnissen der christlichen Kunst des Orients sind die Menasampullen im Abendlande am häufigsten anzutreffen. Sie sind unverhältnismäßig zahlreicher als Pilgerandenken an die heiligen Stätten in Palästina. Dieses massenhafte Vorkommen der Menasfläschchen läßt sich, wie man ohne weiteres vermuten darf, nicht allein durch die Voraussetzung einer ausgebreiteten Verehrung des afrikanischen Wüstenheiligen im Occident allein erklären; und noch weniger gerechtfertigt erscheint die Annahme, daß diese Terrakotten sämtlich von Pilgern nach Europa gebracht wurden. Sollten sich nicht ägyptische, speziell alexandrinische Fabriken mit dem Export eines so beliebten religiösen Modeartikels, wie es das Weihwasser vom Grabe des Heiligen war, befaßt haben?

Von den zahlreichen Typen sind nur drei in der Sammlung vertreten.

11. (F. G. 1682.) **Menasfläschchen.** Hellgrauer Ton. Durchm. der Bildfläche 5,3 cm. H. 10,6 cm.

Der Heilige steht in der von einer Kreislinie eingeschlossenen Fläche als Orans, bekleidet mit dem Soldatenmantel und der bis zu den Knieen geschürzten Tunica manicata. Zu beiden Seiten des Kopfes zwei gleichschenkelige Kreuze, links und rechts von ihm die zwei Kamele, von denen das linke fast wie ein Baum aussieht. Die äußere Umrandung der Bildfläche bilden Knöpfe, je 29 auf beiden Seiten. Die Kehrseite der Ampulle weist die gleiche Darstellung auf.

Abb. 14: No. 11.

Technik: Die beiden Hälften des Flaschenbauches sind einzeln geformt und dann miteinander verbunden. Henkel und Hals sind roh

angefügt. Erh.: Relief stark abgerieben. Eine Seite eines Henkels abgebrochen.

Aus der gleichen Form ist allem Anscheine nach hervorgegangen: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Taf. I, 2.

Gehört zu der von Strzygowski, Koptische Kunst*), S. 224 mit Haupttypus bezeichneten Gruppe.

12. (F. G. 1684.) **Menasfläschchen.** Rotbrauner Ton. Durchm. der Bildfläche 5 cm. H. 9,4 cm.

Zu demselben Typus gehörend wie das vorhergehende. Die Bildfläche wird von einem geperlten Steg und einer Reihe ziemlich kleiner Knöpfe umrahmt. Die Kreuze auf beiden Seiten des Kopfes bestehen aus 5 Perlen oder Knöpfen, von einigen kleineren umgeben.

Abb. 15: No. 12.

13. (F. G. 1683.) **Menasfläschchen.** Brauner Ton. Durchm. der Bildfläche 6,2 cm. H. 9,5 cm.

Auf der Vorderseite der Heilige in betender Stellung, nur mit der gegürteten Tunika bekleidet; zu beiden Seiten des Kopfes zwei Kreuze und zu den Seiten die zwei Kamele. Die Rückseite zeigt in einem Kreis von gegenständigen Blättern auf einer runden Scheibe ein gleichschenkeliges Kreuz mit der Umschrift: ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ. Das Relief ziemlich stark hervortretend, daher Brust und Kopf des Heiligen abgerieben.

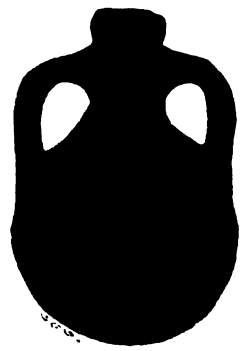


Abb. 16: No. 13.

Stempel.

Mit Recht verwahrt sich Strzygowski, Koptische Kunst, S. 230 gegen die Bezeichnung dieser in großen Mengen vorkommenden Ton- und Holzstempel als Weihbrotsiegel. Forrer, Frühchristliche Altertümer, S. 14 f. hat diese Deutung aufgebracht. Allein die Bestimmtheit, mit der er seine Behauptung aufstellt, steht im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Bedeutung. Wer die Vorliebe der alten Christen für die Ausschmückung ihres Hausrates mit symbolischen Zeichen und Bildern kennt, verwundert sich nicht weiter darüber, daß sie auch das tägliche Brot mit solchen Zeichen religiöser Art versahen. Man kann Forrer höchstens zugeben, daß die Möglichkeit vorliegt, daß unter dieser ganzen großen Masse sich auch Weihbrotstempel befinden, die für uns aber nicht mehr von den zu profanen Zwecken gebrauchten unterscheidbar sind. Vor allem ist zu berücksichtigen, daß durchaus nicht alle Brotstempel, wie Forrer ohne irgend einen Grund anzunehmen scheint, christlichen Ursprunges sind.

*) Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire. Nos. 7001—7394 et 8742—9200. Koptische Kunst von Josef Strzygowski. Wien 1904.

14. (F. G. 1703.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 7,7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel auf der Rückseite. Im Felde ein Palmbaum. Zu beiden Seiten des Stammes je fünf Dreiecke.
Abb.: Tafel I, 2.

15. (F. G. 1702.) **Stempel.** Gelbgrauer Ton. Durchm. 7,5 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel auf der Rückseite Im Felde ein Palmbaum, sehr rohe Arbeit. Am Anfang und auf beiden Seiten des Stammes drei kreisförmige Vertiefungen. Am Stammende beschädigt.
Abb.: Tafel I, 1.

16. (F. G. 1701.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 6,5 cm.
Einseitig. Rund, Henkel abgebrochen. Im Felde ein Palmbaum mit zwei sich abwärts biegenden Fruchtzweigen, an denen aus Dreiecken bestehende traubenförmige Gebilde hängen. Die Umrandung besteht aus einem Zweige mit gegenständigen Blättern. Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 4.

17. (F. G. 1688.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde eine nach links springende Antilope, vor ihr ein herzförmiges Blatt (oder Traube?). Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 3.

18. (F. G. 1699.) **Stempel.** Hellgrauer Ton. Durchm. 6,8 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. Die Federn sind durch dreieckige Einschnitte angedeutet. Der Rand eine vertiefte Kreislinie. Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 6.
Eine fast gleiche Parallele in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum; dort die Figur vertieft.

19. (F. G. 1696.) **Stempel.** Rötlichgrauer Ton. Durchm. 6,8 cm.
Einseitig. Henkel abgebrochen. In einem vertieften Kreise zwei ineinander gestellte Dreiecke mit erhabenen Seiten. Das eingeschriebene hat drei volle Dreiecke als Seitenansätze.
Abb.: Tafel I, 5.

20. (F. G. 1700.) **Stempel.** Gelblichgrauer Ton. Durchm. 6,7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde ein palmettenähnliches Muster. An den Außenseiten zwei Ranken. Das Innere der Palmette ist mit Knopfpunkten ausgefüllt; an der Spitze ein Querband, in der Mitte eine vierseitige größere Erhöhung. Erhabene Arbeit.
Abb.: Tafel II, 2.
Ein fast gleiches Ornament: Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 11 in Strzygowskis Inventar; nur daß dort durch eine kleine Änderung in der Linienführung aus der Palmette ein Fisch geworden ist.

21. (F. G. 1705.) **Stempel.** Rotbrauner Ton. Durchm. a) 7,2 cm, b) 6,3 cm, H. 6,1 cm.
Doppelseitig. Rund, am Rande eingeschnürt. Auf der einen Seite ein sog. griechisches Kreuz mit X. Die Einfassung bildet ein Steg mit Zickzacklinien. Die Gegenseite enthält in glatter Umrahmung dasselbe Monogramm; nur reichen hier die vier Arme des X nicht bis zum Mittelpunkt.
Abb.: Tafel II, 1.

22. (F. G. 1695.) **Stempel.** Gelbbrauner Ton. Durchm. 7,6 cm.

Einseitig. Rund, mit Henkelrest. In dem durch einen erhöhten Rand umschlossenen Felde ein nach links ausschreitender Greif.

Abb.: Tafel II, 4.

23. (F. G. 1697.) **Stempel.** Grauer Ton. Durchm. 7,7 cm.

Einseitig. Rund, Henkel abgebrochen. Erhöhter Rand, im Felde zwei Fische, nach der gleichen Seite gerichtet. Körper und Schwanz fast von dreieckiger Bildung. Der Schwanz scharf vom Leib getrennt. Die Rücken- und Bauchflossen aus nebeneinander gelegten kleinen Dreiecken gebildet.

Abb.: Tafel II, 3.

24. (F. G. 1698.) **Stempel.** Dunkelrotbrauner Ton. Durchmesser 15,4 cm.

Einseitig, mit voller Handhabe. Muster vertieft. Um einen Mittelkreis drei konzentrische Ringe. Im ersteren ein achtstrahliger Stern; der sich anschließende kleinste Ring hat eine Reihe radial gestellter, ovaler Stäbchen; es folgt ein Bandornament und am Außenrande ein Zahnradmuster.

Eine gleiche Umrahmung ovaler Bossen wie hier in dem kleinsten Ringe auf einem Stempel in Kairo aus älterer Zeit. Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 230, No. 8985.

Abb. 17: No. 24.

25. (F. G. 1704.) **Stempel.** Gelblichgrauer Ton. Durchmesser 14,5 cm. H. 6,4 cm.

Einseitig mit konischerHandhabe. Das Feld ist vielfach durch erhabene Stege quadriert. In jedem Quadrate ein vertieftes Kreuz. Auf dem Griff ein roh eingeschnittenes Kreuz; zwischen zwei Armen desselben ein kleineres, sorgfältiger gepreßtes.

Dieselbe Musterung kehrt auf einem Holzstempel in Kairo wieder. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 139, Nr. 8807.

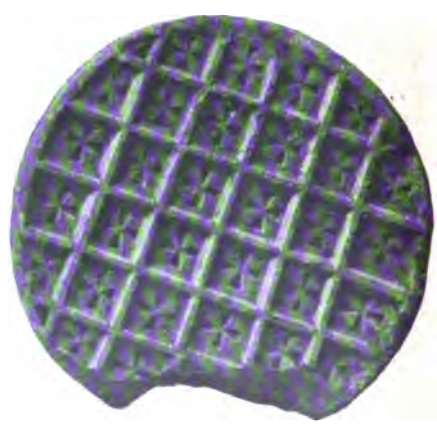


Abb. 18: No. 25.

26. (F. G. 1706.) **Stempel.** Grauer Ton. Durchm. 9,7 cm. H. 5,4 cm.

Einseitig mit zylindrischem Griff. In der Mitte des Feldes ein vertieftes Kreuz. Zwischen den Armen weniger tiefe Dreiecke mit runden Ausladungen an den Ecken. Die Umrandung bildet eine Zickzacklinie, in der Mitte jedes der entstehenden Dreiecke eine kreisförmige Vertiefung.

Das gleiche Randornament findet sich in der syrischen Rabula-Handschrift (geschrieben im Jahre 586) an einem der Kanonesbögen. Vgl. Venturi, Storia dell' Arte Italiana I. S. 163, Fig. 153.

Abb. 19: No. 26.

Tonscheiben.

27. (F. G. 1686.) **Tonscheibe** von hellroter Farbe. Durchm. 5,4 cm.

Christus oder ein Heiliger, bartlos mit Nimbus in Vordersicht. Die Linke hält ein Stabkreuz, die Rechte ist segnend (im Redegestus?) erhoben. Seine Kleidung besteht aus der geschürzten langärmligen Tunika und dem Pallium. Die Partie von den Knieen abwärts abgebrochen. Der Scheibenrand gezackt.

Abb.: Tafel II, 6.

28. (F. G. 1685.) **Tonscheibe** von rotbrauner Färbung. Durchm. 5 cm.

Die obere Schicht zum Teil abgeblättert; erhalten nur die rechte Seite mit dem Rest einer weiblichen (?) Büste.

Abb.: Tafel II, 5.

Gefäße.

29. (F. G. 1675.) **Vase.** Gelber Ton. H. 12 cm.

Vor dem Brand bemalt. Die Ausbauchung trägt einen Bildstreifen. Man erkennt zwei weibliche Büsten in sehr schematischer Zeichnung und die Jagd eines Löwen auf eine Gazelle. Die Mähne des Löwen sieht aus wie aus dreieckigen Lappen zusammengenäht. Die Zeichnung der Löwenmähne ist charakteristisch für die spätere koptische Kunst; sie wiederholt sich auf Denkmälern, besonders auf Reliefs, deren sonstige Ausführung auf technisch höherer Stufe steht*). Um den Hals laufen zwei sich schneidende Zickzacklinien; in den durch die Kreuzungen entstehenden Rauten Doppelkreise, in den Dreiecken Halbkreise. Die schwarzbraune Zeichnung ist gelblichrot untermalt.

Abb. 20: No. 29.

*) Strzygowski, Koptische Kunst, S. 154, No. 72.

30. (F. G. 1676) **Vase** aus rotbraunem Ton. H. 13,5 cm.

Die Bemalung ist, was die Zahl der verwendeten Farben anlangt, reichhaltig: rosa, grün, schwarz, weiß; die Musterung dagegen sehr einfach; sie besteht nur in drei Rundstreifen am Halsrandansatz und an der Stelle, wo die Bauchung am weitesten ist; an dieser selbst vier von Punktreihen umrahmte Trapeze.

Abb. 21: No. 30.

METALL.

Räuchergefäße.

Strzygowski, Koptische Kunst, S. 290 unterscheidet »eine reichere Form mit hohem Fuß und Deckel an einer Kette und eine gewöhnliche Form mit niedrigem Fuß, ohne Deckel und drei Ketten.« Diese Unterscheidung dürfte m. E. zu wenig präzis sein. Es wird als spezifisches Merkmal hingestellt, was nur nebensächlich ist. Das Charakteristische für einen Typus ist nicht die Art der Aufhängung, ob an einer oder drei Ketten. Das Ausschlaggebende bei einer solchen Klassifizierung müßte doch wohl die Form des Rauchfasses sein. Da entstehen nun allerdings mehr Typen, als Strzygowski annimmt, aber auch so sind sie »leicht auseinanderzuhalten«.

Es ergibt sich also, wenn man die Kettenzahl unberücksichtigt läßt, folgende Gruppierung:

I) Eine kelchartige Form mit hohem Fuß und konischem Deckel mit Bekrönung an einer oder seltener drei Ketten.

II) Eine niedrige Form von zylindrischem Aufbau mit niedrigen Füßen ohne Deckel mit drei Ketten.

III) Die gleiche Form von polygonalem Umriß an drei Ketten.

IV) Eine urnen- oder vasenähnliche Form auf einem Dreifuß, ebenfalls ohne Deckel und an drei Ketten hangend.

Strzygowski, a. a. O., S. 281 und S. 284 anerkennt nur die Teilung der Räuchergefäße an Ketten in solche mit hohem Fuß und Deckel an einer Kette und in solche niedrigem Fuß an drei Ketten ohne Deckel. Ohne ersichtlichen Grund schließt Strzygowski die von ihm als Feuerbecken bezeichneten Dreifüße von den Räuchergefäßen aus. Sie gehören eng an diese Klasse. — Von den genannten Typen ist nur der erste und dritte in unserer Sammlung vertreten.

31. (F. G. 1385.) **Rauchfaß**. Bronze, grün. H. 18,5 cm. Länge der Ketten 21 cm. Durchmesser des Beckens 9 cm, des Fußes 7 cm. — Datierung: 5.—6. Jahrhundert. — Typus I.

Einfachste Form dieses Typus. Der Bauch des Gefäßes ist halbkugelig, der Fuß konisch. Die einzige Verzierung besteht in zwei doppelten Kreislinien am Bauch und einer solchen am Fuß. Der mittels eines Scharniers am Unterteile befestigte Deckel sitzt auf dessen senkrechtem Rande auf. Die konische Grundform wird durch einige Profilierungen unterbrochen. Die Löcher für den abziehenden Rauch sind anscheinend nach dem Guß gebohrt. Drei Ketten.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Der Deckel am Scharnier gebrochen. Vollständig patiniert.

Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Taf. VI, 5. 5a.

Strzygowski, a. a. O., No. 9108. S. 281 bestreitet die ägyptische Herkunft dieses Rauchfasses, weil der Typus sonst dort nicht zu belegen sei. Nach einer brieflichen Mitteilung von Dr. R. Forrer in Straßburg ist es von seinem Achmim-Agenten in Kairo gekauft. Wie schon bemerkt, scheint mir die Zahl der Ketten ziemlich belanglos. Der Typus dieses Gefäßes ist derselbe wie der von No. 9108 bei Strzygowski. Um schließlich noch auf eine, wenn auch geringfügige Übereinstimmung aufmerksam zu machen, so sei auf die gleiche Form der Verschlußhaken des Deckels bei beiden Exemplaren hingewiesen.

Abb. 22: No. 31.

32. (F. G. 1384.) **Rauchfaß.** Kupfer. H. 6,7 cm. Durchm. in der Achse des Sechsecks mit Rand 11,2 cm. Länge der Ketten mit Haken 20 cm. — Datierung: 5.—7. Jahrhundert. — Typus III.

Der rechtwinkelig umgebogene Rand ist leicht geschweift. Die sechs Seiten sowie der Boden tragen ein aus konzentrischen Kreisen bestehendes Ornament. Den drei konischen Füßen entsprechen auf dem Rande drei kreisförmige Ösen.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Eine Kette ist modern; vielleicht auch der Haken einer andern.

Abb.: Forrer, Frühchr. Altertümer, Taf. VI, 4, 4a.

Vgl. ähnliche Form: Strzygowski, Kopt. Kunst, No. 9116, S. 283 u. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

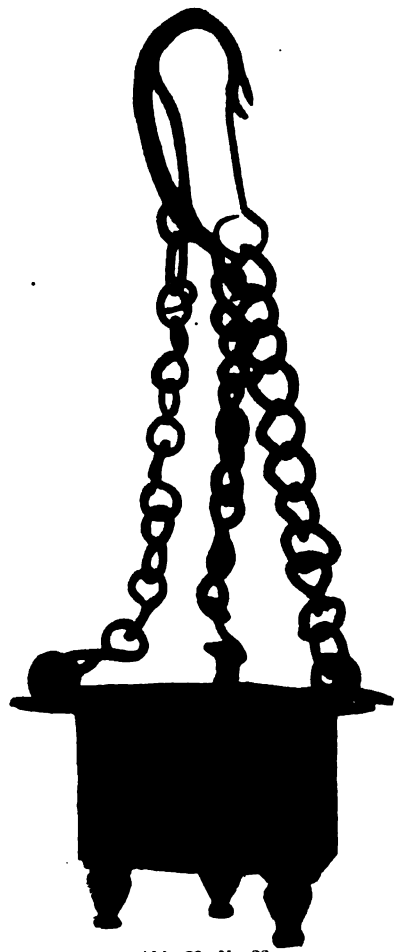


Abb. 23: No. 32.

Parfümfläschchen.

33. (F. G. 1730.) Bronze, grün. H. 8,8 cm.

Auf dem runden Bauch sieben rundbogige Arkadenöffnungen, deren Architekturen sich stark vom Untergrunde abheben. Die Säulenkapitäle springen zapfenähnlich vor. Der zylindrische Hals ist ohne Profilierung. Unter dem leicht umgebogenen Rande zwei kreisrunde Henkel.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Ein Henkel und Teile des Fußes abgebrochen. Stark patiniert.

Ähnl. Exempl. vgl. Strzygowski, a. a. O., No. 9096, S. 276 f.

Abb. 24: No. 33.

Bronze-Lampen.

Strzygowski ordnet die Lampen nach ihrer Verwendung. Er teilt infolgedessen ein in Hängelampen und in Lampen, die auf Ständer steckbar sind. Schon oben habe ich mich gegen eine ähnliche Einteilung ausgesprochen. Man muß vielmehr die Formentypen herzustellen suchen. Zwar macht Strzygowski S. 289 einen Versuch, zu einer solchen Typenscheidung zu gelangen. Indes bleibt bei seiner Betonung des Griffes als unterscheidenden Merkmales die Form des Lampenkörpers als des Hauptteiles unberücksichtigt. Wie schon bei den Tonlampen bemerkt, muß aber vor allem darauf Gewicht gelegt werden, durch eine Analysierung der Gesamtform zu einer Präzisierung der Typen und einer erschöpfenden Klarlegung der in dem ungeheuren Material sich darbietenden Typenentwickelung zu gelangen. Die rein nach antiquarischen und archäologischen Normen bisher fast ausschließlich erfolgte Sonderung hat einer Betrachtungsweise Platz zu machen, die nach der Seite der, wenn man bei diesen Handwerksprodukten so sagen darf, stilistischen Entwickelung hin zu einem letzten Resultat zu kommen sucht.

Bei der geringen Zahl von vollständig erhaltenen Lampen in unserer Sammlung kann von einer Typenteilung selbstverständlich keine Rede sein. Abgesehen von einer armenischen Lampe, die später veröffentlicht werden soll, besitzt das Museum eigentlich nur zwei ganze Lampen, die beiden übrigen sind nur teilweise alt, und gerade das Charakteristische, nämlich der Körper, ist bei ihnen ergänzt.

34. (F. G. 1656.) **Lampe** aus heller Bronze mit flachem Fuß. Durchmesser des Brenners 1,3 cm. Gesamtl. 9,2 cm. H. mit Aufsatz 4 cm.

Der kreisrunde Körper geht allmählich in den Schnabel über. Der Griff ist mit dem halbmondförmigen Aufsatz verbunden. Am Übergang von Diskus und Brenner zwei kleine Ösen. Eine dritte war vielleicht in dem Loch in der Mitte des Halbmonds eingenietet. Die Taube, die auf der Forrerschen Zeichnung in dem Loch befestigt erscheint, gehörte ursprünglich jedenfalls nicht dazu; sie ist von dunklerem Material. Die runde Eingußöffnung (Durchm. 2,2 cm) hat einen leicht geneigten, mit Kreislinie umschriebenen Rand.

Abb. 25: Nr. 34.

Tech.: Gegossen. Erh.: Am Einguß verbeult. Schwache Patina.
Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Tafel VII, 4.

35. (F. G. 1654.) **Lampe.** Dunkle Bronze. H. mit Aufsatz 7,2 cm. L. 10 cm. Br. 6 cm.

Diskus kreisrund, am Übergang zum Brenner zwei runde Ansätze. Der Hals durch zwei Voluten stark eingeschnürt. In der Mitte des Diskus um eine mittlere drei kleinere Eingußöffnungen, ringsherum ein erhöhter Wulst. Am Boden das Loch für die Hülse des Aufsteckdornes. Ein Wein-

Abb. 26: No. 35.

blatt bildet den Aufsatz. Die Lappen des Blattes sind durch runde Vertiefungen und von dort zum Rande gehende, eingehauene Kerbe angedeutet. Der gebogene Henkel geht vom Rande des Diskus nach dem Rücken des Blattes. Dieses, sowie der äußere Rand des Diskus und die vier Ansätze mit Kreispunkten verziert.

Tech.: Gegossen. Erh.: Hülse des Aufsteckdornes ausgebrochen, desgleichen der obere Lappen des Weinblattes. Vollständig patiniert.

Teile von Lampen.

36. (F. G. 1657.) **Aufsatz mit Griff.** Bronze. H. 8,4 cm. Br. 5,7 cm.

Rechteckiger Rahmen mit kreisförmig ausladenden Ecken. In der Mitte der oberen Seite eine dreieckige, durchbohrte Erhöhung. Das Innere durch ein sog. lateinisches Kreuz mit runden Ausladungen an den Balkenenden ausgefüllt. Die Vorderseite mit Kreuzpunkten geziert. Auf der hinteren Seite ein einfacher Henkel aus Bronzedraht.

Tech.: Gegossen. Erh.: Vollständig patiniert.

Abb. 27: No. 36,37.

37. (F. G. 1657.) Runder **Lampenfuß.** Bronze. H. 1,6cm. Durchm. unten 7,2 cm, oben 3,5 cm.

Profiliert. Die Standfläche mit kreisförmigen Rillen versehen, denen auf dem Lampenständer hineinpassende Wulste entsprachen.

Der Aufsatz und der Fuß sind jetzt durch einen modernen Lampenkörper zu einem Stück verbunden; ob sie ursprünglich zusammengehört haben, ist nicht festzustellen, aber nicht sehr wahrscheinlich, da die Bronzelegierung bei beiden verschiedene Färbung zeigt.

Techn.: Gegossen.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. VI, 2. 2a. Erwähnt von Strzygowski, a. a. O., S. 291 oben.

38. (F. G. 1652.) **Aufsatz** mit Griff. Bronze. H. des Griffes 8,5 cm.

Kreuz mit ausladenden kreisförmigen Ansätzen. Der Deckel mit einem Gorgoneion gehörte ursprünglich nicht hinzu; der Lampenkörper ist eine moderne Ergänzung.

Techn.: Gegossen.

Abb. 28: No. 38.

39. (F. G. 1740.) **Griff** einer Lampe (oder eines Gefäßes). Bronze. H. 6,5 cm.

Abb. 29: No. 39.

Herzförmig gebogen. Auf dem oberen Rande zwei Vögel (Tauben?) von sehr primitiver Form. L. und r. von ihnen wachsen aus der Ranke zwei auf der Oberfläche ziselierte Blätter heraus.

Techn.: Gegossen.

Ohrringe.

Von den fünf hauptsächlich vorkommenden Typen der in koptischer Zeit in Ägypten üblichen Ohrringformen sind in unserer Sammlung nur drei vertreten. Leider fehlt der christliche Haupttypus, ein Halbmond, dessen Enden sich als Tragreif oder Bügel fortsetzen, gänzlich. Vgl. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East. London 1901. No. 275, 276, 277. — Die Aufzählung der Typen bei Strzygowski, a. a. O., S. 333 f., dem ich mich anschließe.

40. (F. G. 1836.) **Ohrring.** Goldbronze. Durchmesser der Scheibe 6,2 cm, des Ringes 3,4 cm.

Drei konzentrische Drähte umschließen nach innen gerichtete Palmettenfolgen, die mit Blei aneinander gelötet sind. Der äußere Rand ist gezahnt. In den Zwickeln, wo der eigentliche Ohrring mit dem Gehänge zusammenstößt, zwei auf Lötplättchen befestigte Kreise.

Nach Strzygowski, a. a. O., S. 333 zu Typus II der in Ägypten vorkommenden Ohrringformen gehörend.

Abb. 30: No. 40.

41. (F. G. 1791.) **Ohrring.** Goldbronze. Durchm. des Kreises mit Kreuz 3,4 cm, des Ringes 2,3 cm.

Zwei aneinander gelötete Ringe, von denen der äußere wie bei No. 40 (F. G. 1836) gezahnt ist, umschließen ein an den Enden nach außen umgerolltes Kreuz. In den Zwickeln ebenso wie bei No. 40 zwei Kreise. Auch hier verbinden zwei Lötplättchen die beiden Ringe.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 20. Nach Strzygowski Typus II.

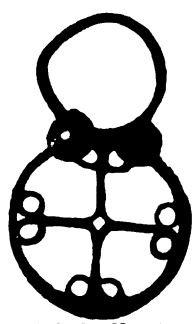


Abb. 31: No. 41.

42. (F. G. 1837.) **Ohrring.** Goldbronze. Durchm. des Kreuzringes 2,6 cm, des oberen Ringes 1,9 cm.

In einem etwas breiteren Ring steht ein Kreuz von der gleichen Form wie bei No. 41. Tragring und Zierscheibe aus einem Stück geschnitten.

Nach Strzygowski Typus II.

Abb. 32: No. 42

43. (F. G. 1792.) **Ohrring.** Goldbronze. Durchm. 2,2 cm.

Nur die Zierscheibe mit dem Kreuz erhalten. Der Tragring aus der Lötung gelöst; vorhanden sind noch die zwei Lötscheiben.

Techn.: Das Stück ist nicht wie No. 41 u. 44 in Filigrantechnik hergestellt, sondern geschnitten.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 19. Nach Strzygowski Typus II.

Abb. 33: No. 43

44. (F. G. 1805.) **Ohrring.** Silber. Durchm. der Zierscheibe 2,4 cm.

Das Muster ließe sich etwa folgenderweise auflösen: Ein Kreuz mit umgerollten Enden. Bei den beiden Hälften des Längsbalkens sind die zwei Drähte, aus denen er besteht, völlig aneinander gelötet, während die beiden horizontalen Arme sich öffnen. Zwischen den Armen, von der Mitte ausgehend, nach derselben Richtung sich umrollende Einzelstäbe. Auf dem Ganzen, die Hauptpunkte des Kreuzes hervorzuheben, fünf Buckel. Tragring mit Haken; die Öse an der Zierscheibe angelötet.

Nach Strzygowski Typus II.

Abb. 34: No. 44.

45. (F. G. 1794.) **Ohrring.** Bronze. Durchm. 5 cm.

Reif aus ziemlich starkem Bronzedraht (Durchm. 3 mm) mit aufgesteckter Trommel in Filigran.

Gehört zu der von Strzygowski als III. Typus bezeichneten Gruppe; vergl. Strzygowski, a. a. O., S. 334, Nr. 7034—7038, 7042.

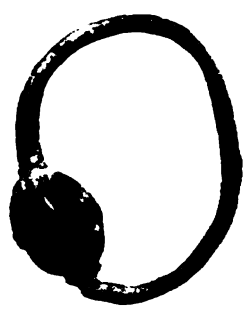


Abb. 35: No. 45.

46. (F. G. 1793.) **Ohrring.** Silber. Durchm. 4 cm. Breite des Querstreifens 0,6 cm. Höhe der Palmette 0,5 cm.

Ring aus rundem Silberdraht mit zwei Haken zu schließen. In der unteren Hälfte ein Querband mit mäanderartigem Muster zwischen zwei gedrehten Leisten. Darunter aus flachem Draht eine Palmette mit geperlter Dreiecksumrahmung, von der nur noch drei Teile erhalten sind. Die Füllung der Palmette bildet eine mit Draht befestigte Perle oder ein Glasfluß.

Nach Strzygowski: Typus V; vgl. Strzyogwski, S. 335, No. 7040. Die Einfassung der Palmette dort ohne die dreieckigen Verzierungen.

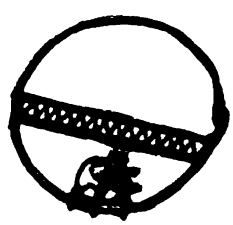


Abb. 36: No. 46.

Gewichte.

47. (F. G. 1747.) **Gewicht.** Weibliche Büste (Athene?). Bronze. Höhe 14,5 cm. Gewicht 1500 g.

In der Mitte des Brustpanzers ein Gorgoneion. Eine Art Schuppenpanzer bedeckt den Rücken; die halbkreisförmigen Schuppen sind steigend angeordnet; ihre Vernietung wird durch Punktierungen angedeutet. Der Kopf ist durch einen Helm geschützt, an dessen linker Nackenseite ein punktiertes N eingeschlagen ist. An der Spitze des Helmbügels eine Öse für den jetzt fehlenden Haken. Das Innere der Büste ist hohl; der ursprüngliche Bleiausguß ist an dem noch in der Höhlung vorhandenen Bleioxyd zu erkennen.

48. (F. G. 1037.) **Gewicht.** Männliche (?) Büste. Bronze. Höhe 17 cm. Gewicht 2400 g.

Die Gewandung besteht anscheinend aus zwei Tuniken, von denen die äußere durch einen Ausschnitt am Halse die untere sehen läßt. Auf dem Obergewand vor der Brust ein Kreuz. Der Helm ist etwas aus der Stirn gerückt, so daß das kurze, nach vorn gekämmte Haar sichtbar wird. Der Helmbügel geht auffallend weit in den Nacken herunter. An der Spitze des Bügels wie bei dem vorangehenden Stück eine Öse, für den hier erhaltenen s-förmig gebogenen Haken. Das Innere ist mit einem verbleiten Marmorkern ausgefüllt.

Abb. 37: No. 47.

Abb. 38: No. 48.

49. (F. G. 1759. **Gewicht.** Bronze. Gr. 4 × 4 cm. Dicke 1 cm. Gew. 152 g.

Quadratisch. Auf der Oberseite in ornamentierter Kreisumfassung zu beiden Seiten eines lateinischen Kreuzes: ΓS (= sechs Unzen). Die Zeichnung nur leicht vertieft. Die Buchstaben, sowie das Kreuz tragen in der Mitte den Umrissen entsprechende, tiefer geschlagene Linien, die ursprünglich eine rote Emailfüllung aufnahmen, von der unbedeutende Spuren noch vorhanden sind.

Abb. 39: No. 49.

Ähnliche Formen mit gleicher Gewichtsbezeichnung im British Museum: **Vgl.** Dalton, Catalogue, No. 480, 481. Desgl. in Paris: Vgl. Babelon et Blanchet, Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale. Paris 1895. S. 693, No. 2268, 2269. Dasselbe Gewichtstück aus Eisen in Spalato, Museum: No. 2582. Vgl. Kubitschek: »Gewichtstücke aus Dalmatien« in: Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn. XV. 1892. S. 89.

Tierfiguren.

50. (F. G. 1769.) **Antilope.** Bronze. H. 8 cm. L. 7 cm.

Stehend, die Hinterbeine sind jetzt nach vorn gekrümmt. Am Bauch und Hals Einschnitte als Andeutung der Rippen und Halsmuskeln. Rohe Arbeit.

Abb. 40: No. 50.

51. (F. G. 1768.) **Schaf.** Bronze. L. 3 cm. H. 3 cm.

Auffallend die charakteristische Bildung des Kopfes. Der Leib durchlocht.

52. (F. G. 1765.) **Hase.** Bronze. L. 4,6 cm. H. mit Stiel 4,4 cm.

Flaches Relief. Ungeschickte Modellierung. Auf keilförmigem Stiel befestigt.

Abb. 41: No. 51

Abb. 42: No. 52.

53. (F. G. 1656.) **Taube**. Bronze. H. 2,8 cm. L. 3,6 cm.
Ohne Füße; vermutlich von einer Lampe oder einem Gefäß herrührend.

54. (F. G. 1767.) **Vogel.** (Auer- oder Birkhahn.) Kupfer. H. 3,4 cm. L. 6 cm.
Auf einem vorn zugespitzten Aufsatz stehend. Das Bohrloch am Ende ist anscheinend nicht gleichzeitig. Der Kopf mit den beiden Hautlappen von sehr lebendiger Auffassung.

55. (F. G. 1766.) **Hahn.** Blei. H. 3 cm. L. 3,1 cm.
Die beiden Hälften einzeln gegossen, hohl. Die Flügelfedern durch Linien angedeutet. Die Beine und ein Teil des Körpers abgebrochen.

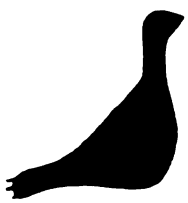


Abb. 43: No. 53.

Abb. 44: No. 54.

Abb. 45: No. 55.

Kreuze.

56. (F. G. 1781.) **Kreuz**. Bronze. L. 3,6 cm. Br. 3,1 cm.
Mit fast gleichlangen, wenig ausladenden Armen. In der Mitte als einzige Verzierung ein Kreispunkt. Der Längsbalken ist am oberen Ende durchlocht.
Abb.: Forrer, a. a. O., S. 18, Fig. 13.

57. (F. G. 1818.) **Kreuz.** Bronze. L. 2,9 cm. Br. 3 cm.
Aus fünf übereck gestellten Quadraten zusammengesetzt. Auf der Rückseite werden zwei Nieten sichtbar.
Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 14.

58. (F. G. 1785.) **Kreuz.** Bronze. L. 3,1 cm. Br. 1,6 cm.
Dreigeteilte Armenden. An der Spitze sitzen auf einer schmalen Querleiste einander zugekehrt zwei Tauben.
Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 13.

59. (F. G. 1783.) **Kreuz.** Blei. L. 4,4 cm. Br. 3 cm.
Sog. griechische Form mit gering ausladenden Armen. Die Vorder- und Rückseite weisen knopfartige Verzierungen in symmetrischer Anordnung auf. Am oberen Ende eine Öse.

Abb. 46: No. 56.

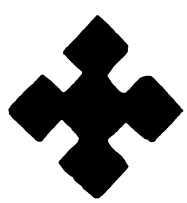


Abb. 47: No. 57.

Abb. 48: No. 58.

Abb. 49: No. 59.

60. (F. G. 1820.) **Vortragkreuz.** Vergoldetes Kupferblech. L. 42,7 cm. Breite 33,5 cm.

Die Arme leicht geschweift, an ihren Ecken bei dreien kreisförmige Ansätze; der Längsbalken in seinem unteren Ende rundet sich birnförmig ab, um dann in einen breiten Ansatz überzugehen, der zur Befestigung in dem hölzernen Tragstabe diente. Es finden sich noch Spuren eines zementartigen Bindemittels an dieser Stelle vor. Die Kreuzmitte ist auf beiden Seiten mit vier konzentrischen Doppelkreisen verziert. An dem unteren Rande des Querbalkens sind zu jeder Seite drei Löcher angebracht; sie dienten dazu, kleinere an Ringen hangende Kreuzchen aufzunehmen, von denen noch zwei und ein einzelner Ring erhalten sind.

Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt ein fast gleiches Stück.

Abb. 50: No. 60.

Varia.

61. 62. 63. (F. G. 1771, 1772, 1773.) Drei **Hände.** Bronze. 1. L. 6 cm. 2. L. 5,5 cm. 3. L. 3,5 cm.

Wohl als Amulette anzusprechen. Die größte von ihnen zeigt eine Fingerstellung, die dem sogenannten lateinischen Segensgestus entspricht. Über der Wurzel wird ein Stück des Ärmels sichtbar, dessen Falten durch vertiefte Einschnitte angedeutet sind. Die beiden kleineren Hände sind von ziemlich schematischer Arbeit; während die fünf Finger der kleinsten, die aus Bronzeblech anscheinend geschnitten wurde, in der Größe fast unterschiedslos sind, finden sich bei der größeren, abgesehen von dem zu groß geraten abgespreizten Daumen, ungefähr richtig beobachtete Verhältnisse.

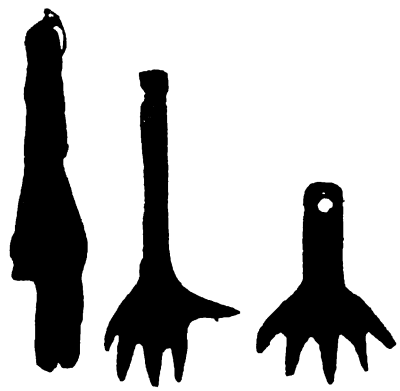


Abb. 51: No. 61. Abb. 52: No. 62. Abb. 53: No. 63.

64. (F. G. 1778.) **Bekrönung** eines (eucharistischen?) Gefäßes. Bronze. H. 7 cm.

Auf einer von vier Säulchen getragenen Kuppel eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln, auf ihrem Kopfe ein gleicharmiges Kreuz. Das Ganze ruht auf einer quadratischen Platte, an der ein einmal abgesetzter Zapfen befestigt ist.

65. (F. G. 1774.) **Anker.** Blei. H. 6,2 cm.

Wohl als Totenbeigabe verwendet, wie daraus hervorgeht, daß der Querbalken senkrecht zu dem Unterteil gestellt ist; für Lebende wäre ein solcher Anhänger unbequem zu tragen.

Abb.: Forrer, a. a. O., S. 17, Fig. 2.

66. (F. G. 1796.) **Säule.** Bronze. H. 9 cm.

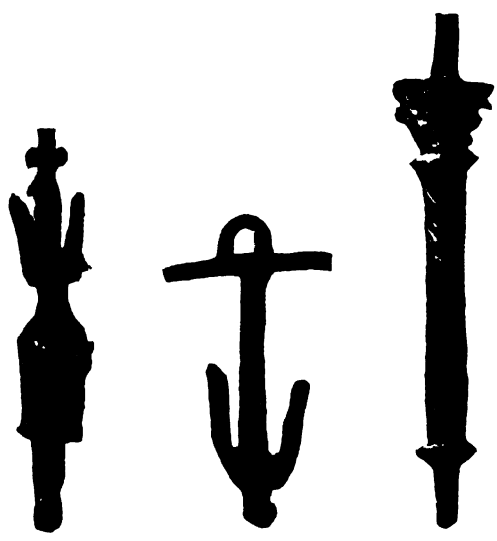


Abb. 54: No. 64. Abb. 55: No. 65. Abb. 56: No. 66.

Über einer als Basis gedachten, flachen, runden Scheibe ein spiralig kanellierter Schaft mit korinthisierendem Kapitell. An beiden Enden zylindrische Zapfen.

67. (F. G. 1775.) **Mumienstatuette.** Blei. H. 4,6 cm.

Auf vierseitigem, hohlem Sockel eine flachgegossene Mumie. Die Hände liegen auf der Brust. Auf der Rückseite besonders deutlich die Lagen der Mumienbinden markiert.

Abb.: Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Sp. 1050. Fig. 260. Forrer, a. a. O., Taf. XIII, 19. Ebenda S. 16 deutet F. dieses Figürchen ohne ersichtlichen Grund auf Lazarus. Wir haben hier vielmehr aus späterer Zeit ein den altägyptischen Totenbeigaben aus Glasfluß entsprechendes Pendant aus Metall, bei dem nichts für christlichen Ursprung spricht.

BEIN.

Figürliche Schnitzereien.

68. (F. G. 1807.) **Tafel.** Knochen. H. 5,5 cm. Br. 3 cm.

Wenig überhöhter Rand. Unbekleidete männliche Figur an eine Säule gelehnt in Vordersicht. Das rechte Bein hinter dem linken Standbein gekreuzt. Der linke Arm über dem Kopf erhoben. Flacher Schnitt, teilweise verwittert.

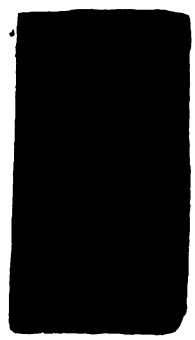


Abb. 57: No. 68.

Das Relief gehört in die von Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria (Bulletin de la Société Archéologique d' Alexandrie No. 5), S. 56 ff. festgestellte Typenreihe. Eine Benennung ist, da jedes Attribut fehlt, in unserem Falle ausgeschlossen. Vgl. außerdem Strzygowski, Koptische Kunst. S. 193, No. 7115.

69. (F. G. 1811.) **Knochenstück.** Gelblich. H. 10 cm. Br. 4,7 cm.

Unbekleidete weibliche Gestalt en face. In der Rechten hält sie einen konvexen Spiegel, in den sie hineinblickt. Der linke Arm hängt leicht gekrümmt herab. Das Haar ist, anscheinend gescheitelt, am Hinterkopf in einem Knoten aufgenommen. Das Profil zeigt den geradezu karrikierten griechischen Idealtypus. Pupille, Brustwarzen und Nabel sind durch Bohrlöcher angedeutet. Die Falten unterhalb des linken Ellenbogens rühren vielleicht von einem Gewandstück her, von dem sich aber sonst keine Spuren finden lassen.

Rohe Arbeit. Fragmentiert. — Datierung: Spätkoptisch.

70. (F. G. 1810.) **Knochenstück.** Graubraun. L. 12 cm. Br. 4,8 cm.

In einer von zwei Säulen flankierten rundbogigen Nische mit Muschel in der Lünette ein nach rechts ausschreitender Kentaur. Auf dem Profil des Rundbogens ein rohes Blattrankenmuster. Bei dem Kentauren mußte der Tierleib stark verkürzt gegeben werden, da der menschliche Oberkörper unverhältnismäßig groß geraten war; infolgedessen mußte auch der Schweif fortbleiben. Seine Rechte stützt sich auf die Kruppe, in der Linken hält er einen Stock mit leicht gebogenem Griff.

Das Motiv anscheinend beliebt. Ich sah es wiederholt auf einer runden, einfarbigen koptischen Callicula aus älterer Zeit in der ehemaligen Graf'schen Sammlung in Wien. Kentaurendarstellungen haben noch häufig in der späteren östlichen Kunst des 9.—11. Jahrhunderts Verwendung gefunden. Ungleich bevorzugter war der Typus des musizierenden Kentauren in der byzantinischen Kunst, den meines Wissens die koptische Kunst nicht kennt. (Vgl. Graeven, Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XVIII. 1897. S. 17. — Strzygowski, Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum. Ebenda, Bd. XIX. 1898. S. 62 f.)

Abb. 58: No. 69.

Abb. 59 No. 70.

71. (F. G. 1808.) **Kleine Tafel.** Knochen, hellbraun. H. 5,9 cm. Br. 4,2 cm.

Rand erhöht, in der Mitte eine Taube; die Zwickel mit Blattwerk ausgefüllt. Unten und an der rechten Seite beschädigt.

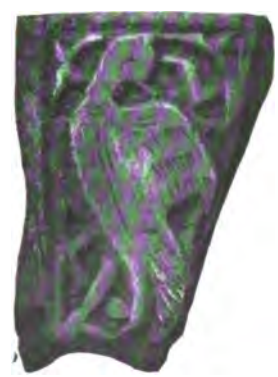


Abb. 60: No. 71.

Ornamentale Schnitzereien.

72. (F. G. 1809.) **Beinschnitzerei.** L. 13,9 cm. Br. 4,5 cm.

Aus einer henkellosen Vase mit geriefeltem Bauch kommen zwei Traubenranken, die zunächst im Spitzoval und dann herzförmig auseinandergehen. Von diesen Hauptranken zweigen sich nach innen und außen kleinere Ranken ab, so daß die ganze Fläche symmetrisch mit Trauben ausgefüllt erscheint. Das Muster schließt an den beiden Schmalseiten eine Knopfreihe ab; an den Längsseiten und an der unteren Seite glatte Stege. Zwei übereck stehende Bohrlöcher.

Techn.: Geschnitzt; der Grund ungleichmäßig ausgehoben. Nachlässige Arbeit.

Ein bemerkenswertes Beispiel für die handwerksmäßige Gleichgültigkeit der Schnitzer bietet ein Röhrenknochen des Kaiser Friedrich-Museums: No. 464 des Strzygowski'schen Inventars (aus der Sammlung Fouquet in Kairo), den ich mitabbilde (Abb. 62). Das Rankenmuster ist dem unsrigen gleich. Da aber die Arbeit von oben begonnen wurde und ein Giebeldach den Anfang machen sollte, so konnte unten nicht mehr die Vase angebracht werden, und das Spitzoval blieb nach unten geöffnet.

Abb. 61: No. 72

Abb. 62: Berlin, K, F.-M. No. 464.

73. (F. G. 1834.) **Beinschnitzerei.** Röhrenknochen. L. 7,4 cm. Br. 3 cm.

Unter einem Giebel mit Knopfreihen eine in ein Weinblatt endende Ranke. In den Zwickeln neben dem Giebel ein längliches Blatt. Von glatten Stegen eingefaßt. Fast in der Mittelachse oben und unten ein Bohrloch.

Techn.: Flau geschnitzt, Grund sehr ungleichmäßig ausgehoben.

Das gleiche Muster auf einem etwas breiteren und flacheren Knochen im Kaiser Friedrich-Museum. Vgl. Strzygowski, Mschatta, im Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XXV. 1904. S. 306. Abb. 85.

74. (F. G. 1812.) **Beinschnitzerei.** Elfenbein. L. 8 cm. Br. 4,7 cm.

Fragment einer anscheinend symmetrischen Blatt- und Traubenrankenkomposition. Die Lappen der Blätter haben eingeschnittene Vertiefungen. Am Rande links der Rest eines glatten Steges. In der linken oberen Ecke ein Bohrloch.

Techn.: Umrisse sorgfältig geschnitten; der Grund ungleichmäßig. Erh.: Der obere Teil der linken Hälfte des Ganzen.

75. (F. G. 1835.) **Beinschnitzerei.** Röhrenknochen. L. 7,3 cm. Br. 3,9 cm.

Weinblattranken mit Trauben. An der Längsseite ein glatter, an der einen Schmalseite ein Knopfsteg. In einer Ecke ein Bohrloch.

Techn.: Relief sorgfältig herausgearbeitet, Grund unregelmäßig. Erh.: Der glatte Seitensteg teilweise abgesplittert, desgleichen die Ranken. Das Vorhandene bildet etwas mehr als die Hälfte des ursprünglichen Ganzen.

Der Stil gleicht dem des vorangehenden Stückes.

Abb. 63: No. 73.

Abb. 64: No. 74.

Abb. 65: No. 75.

Puppen.

76. (F. G. 1764.) **Puppe** mit wagerechtem Armansatz. Knochen. Gelblich. H. 9 cm.

Eine Körpergliederung durch flache Einschnitte versucht. Die unteren Extremitäten durch einen fast durch die ganze Dicke des Knochens gehenden Schnitt angedeutet, die Füße durch einen wagerechten hervorragenden Streifen. Am Kopf noch Reste von dem schwarzen Haar und einem grünen Gewebe (Haarnetz oder Haube). Spuren von schwarzer und roter Bemalung. An den Armansätzen seitliche Bohrlöcher von etwa 0,8 cm Tiefe. Rückseite abgeflacht.

Puppen mit noch vorhandenem Haar in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum No. 368. 369 des Strzygowski'schen Inventars.

Über die Fußendigung vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 202, No. 8873.

Die Bohrlöcher ausnahmsweise nicht, wie Strzygowski a. a. O., S. 202, No. 8871 von allen Exemplaren der vorstehenden Art vermutet, quer durch die ganze Brust gehend.

77. (F. G. 1821.) **Puppe.** Grauer Knochen. H. 9,1 cm.

Weibliche Rundfigur. In dem linken Armansatze noch Bohrung und Falz für den beweglichen Arm. Haar in der Mitte gescheitelt. Diadem? Erh.: Vielfach zerbrochen.

78. (F. G. 1795.) **Puppe.** Knochen, dunkelgelb. H. 8,4 cm.

Nur der Kopf ausgeführt. Nase und Lippen erhaben, Augen eingeritzt; den Hals ersetzt ein von zwei Einschnitten begleiteter halbrunder Steg. Das Ganze endet in eine keilförmige Spitze.

Ein gleiches Stück in Kairo: Strzygowski, Koptische Kunst, S. 203, No. 8877.

Abb. 66: No. 76.

Abb. 67: No. 77.

Abb. 68: No 78.

Spindelknöpfe.

79. (F. G. 1816.) **Spindelknopf.** Knochen. H. 1,5 cm. Durchm. 3,6 cm. Unten flach, oben konvex. Um die Durchbohrung und über dem Rande sind je zwei konzentrische Kreise eingeritzt. Auf der Wölbung dreimal drei unter sich symmetrisch angeordnete Kreispunkte; an sechs von ihnen kometenschweifartige Ritzungen.

Auf ähnliche Verzierungen weist Strzygowski, Koptische Kunst, S. 208, No. 8909 hin.

Abb. 69: No. 79.

80. (F. G. 1815.) **Spindelknopf.** Elfenbein. H. 0,9 cm. Durchm. 2,5 cm.

Gleiche Form wie No. 79 (F. G. 1816). Auf der Unterseite zum Teil abgesplittert. Über die Oberfläche legt sich ein Kreuz mit schraffierten Armen. In den Zwickeln zwischen den Kreuzarmen wiederholt sich viermal die gleiche Zusammenstellung von Kreispunkten: Vier kleine Kreispunkte werden von einer Kreislinie umschlossen, darüber wieder ein Kreispunkt; von diesem Zwickelornament nach den Kreuzenden laufen Halbkreise um ihren Mittelpunkt.

Abb. 70: No. 80.

Anhänger.

81. (F. G. 1813.) **Anhänger.** Knochen, gelblichbraun. Durchm. 3,3 cm. Dicke 0,4—0,3 cm.

Kreisrunde Scheibe mit durchbohrtem Ansatz, an dessen Anfang zwei roh geschnitzte volutenähnliche Bildungen. Auf der Vorderseite in einer Umrahmung von Kreispunkten ein aus fünf Kreispunkten bestehendes Kreuz. Rückseite glatt.

Abb. 71: No. 81.

82. (F. G. 1779.) **Anhänger.** Knochen, graugelb. H. 1,8 cm. Br. 1,3 cm.

Viereckig mit durchbohrtem Ansatz. Auf der Vorderseite zwischen zwei Rillen vier Kreispunkte. Rückseite glatt.

Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, S. 21. Fig. 17.

Abb. 72: No. 82.

83. (F. G. 1782.) **Anhänger.** Knochen, gelblichgrau. H. 2 cm. Br. 1,2 cm.

Kreuz mit vier dreieckigen Armen; durchbohrter Ansatz.

Abb. 73: No. 83.

84. (F. G. 1819.) **Anhänger.** Knochen, gelblichgrau. H. 2 cm. Br. 1,4 cm.

Kreuz mit vier dreieckigen Armen, drei von ihnen am äußeren Rande mit Zahnschnitt versehen. Auf dem unteren ein gleiches kleineres Kreuz. Durchlochter Ansatz.

Abb. 74: No. 84.

85. (F. G. 1814.) **Medaillon.** Knochen, kreisrund. Durchm. 3,2 cm.

Auf der gewölbten Oberfläche ein Frauenkopf im Profil nach links. Rechts am Nacken ein K. Flüchtige Arbeit. In der Mitte der Rückseite: K N H ×, von einem geritzten Kreise umrahmt.

Abb. 75: No. 85.

86. (F. G. 1806.) **Kamm.** Knochen, gelblichweiß. H. 3cm. Br. 2,3 cm.

Einseitig. In der Mitte der oberen Seite ein pfeilspitzenähnlicher Griff, zu beiden Seiten ist der Knochen in Form von dreieckigen Spitzen stehen geblieben. Die noch erhaltene trägt an der Außenkante einen Einschnitt, der anscheinend zur Befestigung einer Schnur diente, an der der Kamm aufgehängt werden konnte. Die Mittelfläche der beiden Seiten hat fünf eingeritzte, gerade Linien, welche zum Teil Spuren von grüner Farbe aufweisen.

Abb. 76: No. 86.

Wohl Kinderspielzeug.

HOLZ.

Pyxiden, Kästen etc.

87. (F. G. 1726.) **Pyxis.** Holz, braun. H. 4,3 cm. Durchm. 5,9 cm.

Zylindrisch, in der Mitte leicht ausgebaucht. Ohne Deckel; mit wenig überstehendem Rande. Die Verzierung der Außenseite besteht aus einem etwas heraustretenden Ringe in der Mitte und zwei Reihen von Kreispunkten. Reste von roter und blauer Farbe.

88. (F. G. 1727.) **Pyxis.** Eiche, braun. H. 6,1 cm. Durchm. 4,9 cm.

Zylindrisch, ohne Boden und Deckel. In flachem Relief trägt die Außenseite ein Kreuz mit gleichlangen ausladenden Armen, flankiert von einem eingeschnittenen A und ω. — Datierung: 4. Jahrhundert.

Diente wohl, da sich Ansatzspuren von einem Deckel und Boden nicht finden, als Einlage für eine Metall- oder Beinpyxis.

Abb.: Forrer, a. a. O., Tafel XI, 5. Vgl. ebda. S. 15.

Abb. 77: No. 87.

Abb. 78: No. 88.

89. (F. G. 1722.) **Pyxis.** Holz, dunkelbraun. H. 10 cm. Durchm. 9 cm. Zylindrisch mit konischem Deckel. Profiliert. Der übergreifende Deckel, sowie der obere Streifen des Unterteils zeigen Intarsien aus blauem Glas und Elfenbein von dreieckiger, kreisrunder und Segmentform. Auf dem Oberteil des Deckels drei eingelegte dreilappige Blätter. Der Deckelknopf aus Knochen. Grüne Farbspuren.

90. (F. G. 1720.) **Pyxis.** Holz, dunkelbraun. H. 8 cm. Durchm. 8 cm. Zylindrisch. Mit übergreifendem, flachem Deckel. Der Unterteil zeigt in halber Höhe einen stark hervorspringenden Steg mit eingeritztem Kreis. Der Deckelknopf zylindrisch; durch diesen und den Deckel, sowie durch den Steg des Unterteils gehen korrespondierende Bohrlöcher, durch welche, ähnlich wie bei Räuchergefäßen, eine Schnur zum Aufhängen geführt wurde. Inhalt: Reste eines schwarzen Farbstoffes.

Abb. 79: No. 89.

Abb. 80: No. 90.

91. (F. G. 1725.) **Pyxis.** Holz, dunkelbraun. H. 7 cm. Durchm. des Unterteils 5,2 cm; Durchm. des Deckels 6,3 cm.

Halboval mit flachem Fuß und konischem, übergreifendem Deckel mit vorstehendem Rande. Auf rotem Grunde schwarz, gelb und grün in nicht mehr erkennbaren Zeichnungen gemustert. – Datierung: Früharabisch.

Das Diözesanmuseum in Trier bewahrt eine Büchse mit gleichem Anstrich von zylindrischer Form auf, welche mit kufischen Schriftzeichen bemalt ist; daraus ergibt sich auch für unser Exemplar die Datierungsmöglichkeit.

92. (F. G. 1723.) **Pyxis.** Holz, braun. H. 11,7 cm.

Eichelförmig, mit Fuß und Deckel. Der Rand des Deckels abgestoßen, Deckelknopf fehlt. Roter Anstrich mit schwarzen Bändern.

Abb. 81: No. 91.

Abb. 82: No. 92.

93. (F. G. 1729.) **Spiegelkapsel** mit Deckel. Holz, dunkelbraun. H. 3,2 cm. Durchm. des Unterteils 6 cm. Durchm. des Deckels 6,6 cm.

Zylindrisch. Unter der Glaseinlage im Unterteil Reste von grüner Farbe. Unterteil schwarz, Deckel schwarz und rot gefärbt.

94. (F. G. 1724) **Becher**. Holz, braun. H. 10,9 cm. Durchm. 6,3 cm.

Zylindrisch, beim Übergang zum Fuß sich abrundend; der letztere besteht aus einem zylindrischen Teil mit zwei eingeritzten Kreisen und einer Einschnürung zwischen zwei Stegen. Unterhalb des oberen Gefäßrandes eine ringsherumlaufende eingeritzte Linie.

Abb. 83: No. 93.

Abb. 84: No. 94.

95. (F. G. 1741.) **Kasten**. Holz, hellbraun. H. 7,6 cm. L. 18 cm. Br. 8,5 cm.

Von rechteckigem Grundriß. Im Innern eine quadratische und eine größere rechteckige Vertiefung. Die Einschnitte auf der einen Schmalseite und auf der Zwischenwand im Innern waren für die Zapfen eines Einsatzes bestimmt. Die beiden Längs- und eine Schmalseite sind mit dem gleichen Ornamentmotiv gemustert: Zwei oder mehr Lorbeerblattreihen gehen von einem Knopfsteg nach beiden Seiten und werden von

Abb. 85: No. 95.

einem glatten Steg und einer Knopfreihe umrahmt. Die eine Langseite zeigt dieses Ornament auf ihrer ganzen Fläche, auf der gegenüberliegenden erscheint es verkürzt, um Raum herzugeben für zwei Büsten, welche durch zwei Säulen mit spiraligen Schäften von dem Mittelfeld getrennt werden. Die Schmalseite, von der aus der Deckel hineingeschoben wurde, hat als Verzierung nur zwei ⊔-förmige Stege mit dazwischen liegenden Knopfreihen.

Erh.: An den Schmalseiten geborsten.

Die Lorbeerblattstege finden sich häufiger in der Steinplastik. Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 47, No. 7303, 7304, 7305; S. 50, No. 7309; S. 51, No. 7310. Zu dieser Stilisierung vgl. außerdem das Fragment eines Lorbeerkranzes, in Holz geschnitzt: Strzygowski, Koptische Kunst, S. 129, No. 8789.

96. (F. G. 1718.) **Kasten.** Holz, dunkelbraun. L. 17,5 cm. Br. 9,1 cm. H. 3,8 cm.

Mit Falzen für den Schiebdeckel. In der Mitte eine kreisförmige Vertiefung für den Farbenbehälter, die sich nach unten in die längs laufende Rinne für die calami oder stili öffnet.

Erh.: Unterteil vollständig. Deckel verloren.

Schnitzereien von Möbeln.

97. (F. G. 1763.) **Relief.** Holz, braun. H. 15,2 cm. Br. 10,2 cm.

Ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, nach rechts blickend. Um den Hals trägt er an einem Bande eine viereckige Bulla. Die Kiele der Federn sind durch scharfe Einschnitte angedeutet.

Techn.: Geschnitten und gesägt. Erh.: Schnabel und Rückseite des linken Flügels angesplittert.

Abb. 86: No. 97.

In der koptischen Kunst wird von allen Tierornamenten dieses Vogelmotiv am liebsten verwendet. Es ist schlechterdings nicht zu entscheiden, ob solche Vogelgestalten Adler oder Tauben wiedergeben sollen. Wenn ich Strzygowski, Koptische Kunst, S. 39, recht verstehe, so scheint er anzunehmen, daß das Vorhandensein einer Bulla auf der Brust des Vogels die Deutung auf einen Adler wahrscheinlicher mache. Eine Begründung für diese Annahme gibt er nicht. Ich kann mir aber nicht denken, daß eine Nebensächlichkeit wie ein Medaillon auf die Tiergattung spezifisch differenzierend wirken sollte. Die Grabstelen haben sehr häufig dieses Motiv. In dem Falle, da ein größeres Vergleichsmaterial vorliegt, sieht man

leicht, daß sich die Strzygowskische Scheidung nicht aufrecht erhalten läßt. Die Vögel ohne den Halsschmuck sind an Zahl zwar erheblich geringer als die, welche ihn tragen, aber keines dieser Stücke unterstützt die Behauptung, daß die Absicht des Steinmetzen dahinging, mit dem Fortlassen des Attributes zugleich auch eine andere Vogelart darzustellen. Ein Beispiel sogar läßt vermuten, daß alle diese Vögel als Tauben gedacht waren. Die Stele: Crum, Coptic monuments, No. 8659 zeigt einen Vogel mit Medaillon, der unverkennbar eine Taube ist. Einen verallgemeinernden Schluß zu ziehen, geht freilich nicht an, indeß möchte ich mich eher Karl Schmidt anschließen, der, nach einer Bemerkung von Strzygowski, a. a. O., S. 60, geneigt ist, statt der Adler überall Tauben zu sehen.

Die Form des Medaillons ist mir auf den publizierten Denkmälern, soweit mir die Literatur zur Verfügung steht, nicht wieder begegnet. Die kreisrunde Scheibe wird im allgemeinen bevorzugt. An außergewöhnlichen Formen ist mir sonst nur noch ein spatenähnliches Medaillon begegnet (Crum, a. a. O., No. 8659).

Stilistisch gehört unser Stück zusammen mit Strzygowski, Koptische Kunst, No. 8786, S. 128. Auffallend ist die große Übereinstimmung der Linienführung in den Flügelkonturen.

Nach der Angabe von Dr. Forrer stammt das vorliegende Relief aus Achmim. Die Bleistiftnotiz über dieselbe Provenienz auf der Rückseite der Kairiner Schnitzerei erhebt auch die lokale Zusammengehörigkeit beider Stücke zur Gewißheit.

98. (F. G. 1753.) **Panneau.** Holz, dunkelbraun. H. 7,5 cm. Br. 13,4 cm.

Ein Steinbock (?) nach rechts gewendet, frißt an einem baumartigen Strauch. Reste von Bemalung. An den Schmalseiten Falze, die auf eine frühere Verwendung als Füllung für eine Möbel- oder Kastenwand deuten.

Abb. 87. No. 98.

In der Darstellung und stilistisch eng verwandt mit einer Rosette aus Kom Eschkaw. Strzygowski, a. a. O., Seite 156, No. 7216 u. Tafel IX.

99. (F. G. 1761.) **Konsole.** Holz, dunkelbraun. H. 16,5 cm. Br. 4,8 cm.

Korinthisierendes Kapitell mit zwei Akanthusreihen. Das Mittelblatt der oberen Reihe legt sich in die Biegung der Deckplatte. Auf dieser eine Taube mit ausgebreiteten Schwingen, um den Hals ein Medaillon. Die Rückseite ist geglättet. Der Vogel nimmt nur zwei Drittel der Kapitelltiefe ein. Ein Bohrloch geht fast durch die ganze Höhe des Kapitells. Reste von roter Farbe und von Vergoldung.

Teil eines Möbels. Über die Beliebtheit geschnitzter Möbel bei den Kopten vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 126 und S. 153.

Abb. 88. No. 99.

Haarkämme.

Abb. 89: No. 100.

100. (F. G. 1731.) **Breitkamm.** Holz, braun. H. 6,9 cm Br. 6,7 cm.

Mit zwei Zahnreihen; nach den Spitzen sich abflachend. Im 1,4 cm breiten Mittelstreifen auf beiden Seiten drei Kreispunkte eingeritzt.

101. (F. G. 1732.) **Hochkamm.** Holz, rötlichbraun. H. 24,5 cm. Br. 7,7 cm.

Mit zwei Zahnreihen. Das 13,9 cm breite Mittelstück auf einer Seite ornamentiert: Zwischen zwei konzentrischen Kreisen läuft ein Ring von Kreispunkten, deren Zentren durch eine leichtgeritzte Kreislinie verbunden sind. Dieser Ring umschließt ein Kreuz mit geschweiften Armen; seine Mitte nimmt eine Rosette ein, bestehend aus einem Doppelkreise um einen Kreispunkt in einem vertieften Ringe. In den Kreuzarmen, sowie in den Zwickeln Kreispunkte. Die gleiche Rosette wie in der Kreuzmitte an den vier Ecken des Mittelfeldes; eine jede von drei Kreispunkten umgeben. Mit dem gleichen Ornament sind die beiden Querstreifen besetzt: Die letzteren wie das Kreuz und die Eckrosetten waren vergoldet.

Die gleichen Rosetten auf einem Holzkamm in Kairo: Strzygowski, a. a. O., S. 145, No. 8828 u. Tafel VIII.

Abb. 90: No. 101.

102. (F. G. 1733.) **Hochkamm.** Holz, braun. H. 23 cm. Br. 7,4 cm.

Zweiseitig. Im 12,5 cm breiten Mittelfeld an den Ecken vier runde mit Glasfluß ausgefüllte Vertiefungen. Die Mitte nimmt ein Kreuz ein.

Abb. 91: No. 102.

Die gleichgroßen Arme werden von je drei pyramidal gestellten Kreispunkten gebildet. In der Kreuzmitte ein Knopf aus Bergkristall, welcher in einer kreisrunden Vertiefung liegt. Am Rande zwischen den Glasflüssen wiederum Kreispunkte. Spuren von rosa Farbe in den Kreispunkten.

Erh.: Der Länge nach gebrochen; die engen Zähne vielfach beschädigt.

Webekamm.

103. (F. G. 1756.) **Webekamm** mit Griff. Holz. H. ohne Griff 18,5 cm. Br. 26,5 cm. L. des Griffes 14,5 cm.

Aus drei Stücken mittels Dübel zusammengesetzt. Auf der einen Seite vom oberen Rande ausgehend drei Dreiecke aus Kreispunkten, eine Art der Verzierung, die nach Strzygowski auf Webekämmen allgemein üblich ist. Auf dem breiten Griffende fünf Kreispunkte. Reste von Farbe.

Über Webekämme im allgemeinen vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 147. Ein unserem ähnliches Stück ebd., No. 8838.

Stempel.

104. (F. G. 1691.) **Stempel.** Holz. Größe 4,4 × 3,8 cm. H. 1,1 cm.

Einseitig, viereckig. Im rechteckigen Felde ein gleichschenkliges Kreuz mit Dreiecksarmen. Zwischen den Kreuzarmen lanzettförmige Blätter. Vertieft geschnitten.

Abb. 92: No. 104.

105. (F. G. 1694.) **Stempel.** Holz. H. 2,6 cm. Durchm. 6,2 cm.

Einseitig, zylindrisch geformt. Im runden Felde eine Taube. Als Umrahmung dient ein Steg. Vertieft geschnitten.

106. (F. G. 1690.) **Stempel.** Holz. H. 3,2 cm. Durchm. 5,3 cm.

Zweiseitig. Zylindrisch geformt mit starker seitlicher Einschnürung. Auf der einen Seite ein sogen. lateinisches Kreuz, flankiert von Θ B; auf der Gegenseite ein Sternmonogramm Christi ✻. (Die Anfangsbuchstaben von Ἰησοῦς Χριστός).

Die Abbreviatur *Θ B* läßt zweierlei Auflösungen zu. Entweder man liest: *Θεὸς βοήθει*, *Θεὸς βοήθει*, *Θεὸς* [*ὁ*] *βοηθῶν*, oder: *Θεοτόκε βοήθει*. Zu dieser letzten Lesart vgl. Dalton, Catalogue, No. 484.

Die auffallend scharf erhaltene Schnitzerei erweckt den Anschein, als ob sie in moderner Zeit nachgeschnitten wäre, während der Stempel selbst wohl alt ist.

Abb 93: No. 105.

Abb. 94: No. 106.

107. (F. G. 1728.) **Stempel.** Holz. H. 4,5 cm. Durchm. 4 cm.

Doppelseitig. Zylindrische Form mit seitlicher Einschnürung von geringer Tiefe. Der Grund des Musters ist ausgehoben. Das Ornament der einen Kreisfläche zeigt ein Quadrat mit kreisförmigen Ausladungen an den Ecken, verbunden mit einer vierteiligen Bandverschlingung. In zwei gegenüberliegenden Zwickeln zwei kleine, im rechten Winkel gebrochene Stäbe. Auf der Gegenseite zwei sich kreuzende gleichseitige Dreiecke. In dem sechseckigen Mittelfelde ein Ornament, das ich nicht mit Sicherheit zu erkennen vermag. Vielleicht zwei übereinanderstehende Tiere? Außerhalb der Dreiecke symmetrisch verteilt vier gebrochene Stäbe. Beide Stempelflächen werden von einem schmalen Stege eingefaßt.

Abb. 95: No. 107.

Über das Vorkommen des Pentagramms auf Holz- und Tonstempeln vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 140, No. 8808; S. 231, No. 8988.

Die blauschwarzen Farbreste auf dem Relief beweisen, daß es sich hier nicht um einen Brot- oder Ziegelstempel handelt, sondern man, wie auch aus der geringen Höhe und Breite der Ornamentstege hervorgeht, einen der aus so früher Zeit selten erhaltenen Zeugdruckstempel vor sich hat. Publiziert wurde er bereits von Forrer, Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Straßburg 1898. S. 10. Tafel II, 3—5.

108. (F. G. 1736.) **Stempel.** Holz, braun. L. 31 cm. Br. 6,8 cm. H. mit Griff 6,1 cm.

Einseitig mit Griff. Auf der rechteckigen Fläche in die Windungen eines Mäanderornaments die Zeichen AK⊙ϒC vertieft eingeschnitten.

Abb. 96: No. 108.

109. (F. G. 1735.) **Stempel.** Holz, braun. L. 10,9 cm. Br. 5,5 cm. H. mit Griff 3 cm.

Einseitig mit Griff. Auf der rechteckigen Fläche in unscharfen Umrissen: AMMω‖NIC ΠЄT.

110. (F. G. 1738.) **Stempel.** Holz, hellbraun. L. 11,3 cm. Br. 4,1 cm. H. 2,9 cm.

Zweiseitig. Auf der größeren rechteckigen Fläche eingeschnitten +ΠKVΛIC; die kleinere Gegenseite enthält das Zahlzeichen (?) IΔ.

Abb. 97: No. 110.

111. (F. G. 1737.) **Stempel.** Holz, dunkelbraun. Länge 11,6 cm. Br. 4,2 cm. H. 3,7 cm.

Unregelmäßiges Parallelepiped. Zwei aneinanderstoßende Längsseiten haben vertieft geschnittene Inschriften*). Die Buchstaben von unregelmäßiger Form in wenig sorgfältiger Ausführung. Auf einer Schmalseite: N.

Abb. 98: No. 111.

Abb. 99: No. 111.

Farbebehälter.

112. (F. G. 1715.) **Farbebehälter.** Sehr festes Holz, schwarzbraun. H. 5 cm. Br. 2,8 cm. Tiefe der Öffnungen 3,8 cm.

Zwei zylindrische Röhren nebeneinandergestellt, so daß auf der einen Längsseite ein Falz stehen geblieben ist, auf der andern eine Rinne, in der noch der Rest eines hölzernen Färbestiftes steckt. Zwischen den beiden Röhrenöffnungen eine kleinere 6 mm tiefe Bohrung ebenfalls mit dem Rest eines Holzstäbchens.

113. (F. G. 1716.) **Farbebehälter.** Holz, braun. H. 10,6 cm. Br. 5 cm.

Brett von flachem, ovalem Querschnitt. Auf der einen Seite zwei röhrenähnliche Fortsätze für den Farbstoff.

Spielzeug.

114. (F. G. 1745.) **Vogel.** Holz, braun. L. 11 cm. H. 4 cm.

Der Kopf ist nur angedeutet; quer durch den Hals geht ein Bohrloch. Zu beiden Seiten des Rumpfes Pflöcke mit verdickten Köpfen.

An den seitlichen Zapfen waren wohl kleine Räder befestigt; durch das Bohrloch wurde eine Schnur gezogen.

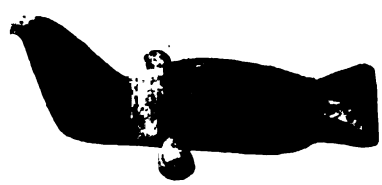


Abb. 100: No. 114.

115. (F. G. 1746.) **Boot.** Holz, hellbraun. L. 14,3 cm. Br. 3,3 cm. H. 2,6 cm.

Die Form ist die der auch jetzt noch gebräuchlichen Nilbarken.

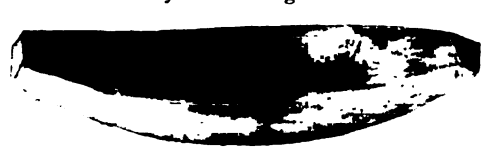


Abb. 101: No. 115.

*) Die Abbildungen sind nach einem Papierabklatsch hergestellt.

116. (F. G. 1744.) **Fisch.** Holz, hellbraun. L. 16,3 cm. H. 4 cm.
Maul und Kiemendeckel durch Einschnitte angedeutet, desgleichen Rücken- und Bauchflosse. Augen fehlen. In der Unterseite ein Bohrloch.

Abb: 102: No 116.

STEIN.

Varia.

117. (F. G. 1748.) **Männliche Figur.** Stein, schwarz. H. 8,6 cm.
Auf einer Kathedra mit Rück- und niedrigen Seitenlehnen sitzt ein anscheinend unbekleideter Mann. Seine Rechte stützt sich auf die Seitenlehne, die Linke hält einen Palmzweig, der sich nicht frei erhebt, sondern in schwachem Relief den Formen des Körpers sich anlehnt. Die vordere Kopfhälfte ist abgeschlagen. Die Kathedra ist reichlich mit Kreispunkten verziert, zu denen auf der Rückseite noch sechs gebohrte Kreise kommen. Das Ganze ruht auf einem zylindrischen, ausgehöhlten Zapfen, in den seitlich zwei Löcher zur Befestigung von Haltestiften gebohrt sind. (Bekrönung eines Stabes?)
Techn.: Geschnitten. Häufige Verwendung des Bohrers.

Abb. 103: No. 117.

118. (F. G. 1719.) **Behälter** in Form einer abgestumpften vierseitigen Pyramide von quadratischer Grundfläche. Schwarzer Stein. H. 5 cm.
Jede der vier Seitenflächen hat an der Basis, in der Mitte und am oberen Rande eine nur um ein geringes hervortretende schmale Querleiste. Die einzelnen kleinen, trapezförmigen Seitenflächen sind mit drei Kreispunktlinien verziert, wobei jedesmal die mittlere größere Punkte zeigt. Unterhalb des Randstreifens zweier gegenüberliegenden Seiten Bohrlöcher. Im Innern ein nach unten sich verjüngendes Loch.
Diente vielleicht als Schminke- oder Tintebehältnis.

Abb. 104: No. 118.

119. (F. G. 1683.) **Stempel für Gefäßverschluß.** Kalkstein (Muschelkalk). Dm. 7,8 cm. H. 5,4 cm.

In der Form unregelmäßig konisch. Stempelfläche rund mit Monogramm.

120. (F. G. 1707.) **Gußform***). Roter Stein. H. des Steines 6,3 cm. Br. 4,3 cm. Dicke 2 cm. H. des Medaillons 3,5 cm. Br. 2,1 cm.

Form für einen ovalen Anhänger mit der Figur eines Reiters, der mit seiner Lanze eine am Boden liegende menschliche Gestalt durchbohrt. Sehr flaches Relief; äußerst rohe Formen. Oben querlaufend und unten eine Abflußrinne.

In dem Reiter hat man den oft wiederholten koptischen Reiterheiligen zu sehen; Der am Boden befindliche, noch halb aufgerichtete Mann ist der Repräsentant der Glaubensfeinde, die jener bekämpft. Eine Deutung auf einen bestimmten Heiligen ist mangels erklärender Beischrift nicht möglich. Auf keinen Fall ist aber der hl. Georg gemeint. Vgl. darüber Strzygowski, »Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg« in der Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Bd. 40, S. 49 ff.

Abb. 105: No. 119.

Abb. 106: No. 120.

121. (F. G. 1689.) **Gußform***). Grauer Stein. H. 5 cm. L. 9 cm. Dicke 1,9 cm.

Drei Formen von Anhängern: Ein Halbmond, eine dreiarmige crux ansata mit einem Nilschlüssel in flacherem Relief auf dem unteren Arme und ein rundes Medaillon mit einem Oranten in archaisierender Auffassung.

Alle drei Formen stehen mit einer Ablaufrinne am oberen Rande in Verbindung.

Abb. 107: No. 121.

*) Die Abb. gibt einen Gipsausguß.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Tonstempel.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Tonstempel.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Meyers grosses Konversations-Lexikon. Sechste gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. VII—XI. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut, 1904 und 1905.

Die Geschichte des Konversations-Lexikons zu schreiben, wäre eine Aufgabe für den »alten Riehl« gewesen. Schon der gänzlich antiquierte, den eigentlichen Zweck eines solchen Buches überhaupt nicht mehr erkennen lassende, aber tief eingewurzelte und nahezu ehrwürdige Name, die Benennung »Konversations-Lexikon«, zeigt deutlich, daß die Erscheinung auf eine längere Entwicklungsgeschichte zurückblickt. Aus Wörterbüchern und Spezialenzyklopädien hat sich langsam und Schritt für Schritt das »Konversations-Lexikon« herausgebildet, das sich zum Ziele setzt, einem bildungsbegierigen größeren Publikum die Summe alles Wissenswerten, gewissermaßen das gesamte Wissen der Zeit, in allgemeinverständlicher Form zu übermitteln. Dabei haben Auswahl und Umfang in den verschiedenen Zeiten sehr gewechselt und den Unternehmern stets viel Kopfzerbrechen gemacht. Denn auch ein »großes«, d. h. vielbändiges Konversationslexikon nach Möglichkeit handlich, seinen Inhalt in Form und Ausdruck möglichst knapp und klar zu gestalten, mußte sich immer mehr als das Haupterfordernis für Benutzbarkeit und Absatz aufdrängen.

So glaube man nicht etwa, daß Meyers mit Recht viel bewundertes »Großes Konversations-Lexikon«, von dem uns gegenwärtig die 6. Auflage dargeboten wird — die ersten sechs Bände dieser neuen Auflage sind bereits im Jahrgang 1904 unserer »Mitteilungen« angezeigt worden —, sich, wie man zu sagen pflegt, »aus kleinen Anfängen« entwickelt habe. Im Gegenteil: die erste Auflage dieses Buches, die von 1839 ab im Verlage des Bibliographischen Instituts (das damals noch seinen Sitz in Hildburghausen hatte) erschien, umfaßte mit seinen Supplementen nicht weniger als 52 Bände, ohne daß der Umfang jedes einzelnen derselben den heutigen Bänden viel nachgestanden hätte. Erst aus diesem voluminösen Werke »entwirkte sich«, um mit Goethe zu reden, »Meyers Neues Konversations-Lexikon« mit seinen 15 Bänden, deren Zahl in der vorletzten Auflage auf 18 gestiegen war, in der vorliegenden gänzlich neubearbeiteten und vermehrten Auflage jedoch auf 20 berechnet ist.

Und dabei bleibt noch besonders zu bedenken, um was für einen gewaltigen und hochbedeutsamen Wissensschatz, namentlich auf technischem Gebiete und in den verschiedenen naturwissenschaftlichen Disziplinen, die Menschheit seit den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts reicher geworden ist, der doch alsbald verarbeitet, in seinen Grundzügen einer Enzyklopädie des allgemeinen Wissens einverleibt sein wollte und natürlich bei jeder neuen Auflage auf das sorgfältigste revidiert, auf den jeweiligen Stand der rasch fortschreitenden Forschung gebracht werden mußte. Zugleich verschiebt sich ja auch im übrigen der Kreis dessen, was für wissenswert erachtet wird, beständig, bald erweitert er sich für ein bestimmtes Gebiet, bald schränkt er sich ein; und selbstverständlich spielt hierbei gerade auch die Mode eine große Rolle. Einen zeitweilig vielgenannten Schriftstellernamen beispielsweise wird das Konversations-Lexikon jener Zeit nicht unbeachtet lassen dürfen, auch wenn die Bedeutung des betreffenden Autors nur als eine ephemere gelten muß, seine Beliebtheit lediglich Modesache ist und vielleicht schon die nächste Auflage des Namens getrost wieder entraten kann. Denn ein Spiegel seiner Zeit soll jedes derartige Lexikon sein.

Auch der Inhalt von Meyers Großem Konversations-Lexikon hat von Auflage zu Auflage Wandlungen auf Wandlungen erfahren, bis er seine heutige, dem Wissen, der Bildung der Gegenwart homogene Gestalt gewonnen hat, und auf manche Jahre hinaus wird das Buch nun wiederum weitesten Kreisen ein zuverlässiger Berater und Führer sein können. Dazu tragen namentlich auch die in dieser neuen Auflage bedeutend vermehrten, wie Stichproben zeigten, in der Regel durchaus das Neueste und Beste verzeichnenden Literaturnachweise sehr wesentlich bei.

Ohne mich im übrigen hier auf die Nachprüfung auch nur eines kleinen Teils des riesigen Stoffes einlassen zu können, möchte ich wenigstens noch einen Punkt kurz zur Sprache bringen, der sich mir bei einer größeren Anzahl angestellter Stichproben die biographischen Abschnitte des Konversations-Lexikons betreffend ergab. Es ist dies das Mißverhältnis, das sowohl bezüglich der Zahl, wie in Bezug auf Behandlung und Würdigung zwischen den in das Nachschlagewerk aufgenommenen Schriftstellern und Dichtern einerseits, den bildenden Künstlern andererseits — in beiden Fällen mit Rücksicht auf die Gegenwart — obwaltet. Während ich Schriftsteller von Bedeutung in der Regel mehr oder minder ausführlich behandelt fand, versagte das Lexikon für Künstler von gleicher Bedeutung in der Regel. Allerdings ist ja die Abschätzung der Bedeutung in solchen Fällen sehr subjektiv. Da man aber bei anderen ähnlich allgemein gehaltenen Veröffentlichungen, wie z. B. bei der »Allgemeinen deutschen Biographie« dieselbe Wahrnehmung und zwar noch deutlicher machen kann — es finden sich in der ADB. vielfach die elendesten Reimer (ich denke namentlich an verschiedene Meistersinger) nach ihren Leben und Werken geschildert, während tüchtige, ja bedeutende Künstler, z. B. Benedikt Wurzelbauer, Valentin Maler u. a. ganz fehlen —, so kommt der Beobachtung doch auch wohl objektive Geltung zu. Vermutlich hat die Erscheinung ihren Grund darin, daß die mit der Auswahl des Stoffes oder auch der Wahl der Mitarbeiter betrauten Persönlichkeiten, die Leiter und Redaktoren eines solchen Unternehmens in der Regel weit nähere Beziehungen zum Schrifttum haben, als zur Kunst in allen ihren Verzweigungen. Immerhin aber sollte künftig wenigstens auf Abhilfe, auf einen Ausgleich dieser Unebenheit Bedacht genommen werden.

Wie der Text des Konversations-Lexikons, so hat auch die Ausstattung desselben mit Abbildungen im Laufe der Jahrzehnte erhebliche Veränderungen und zwar, wie man sich angesichts der raschen und fortgesetzten Vervollkommung der Reproduktionsverfahren während dieser Zeit wohl denken kann, eine Entwicklung in mächtig aufsteigender Linie zu verzeichnen gehabt. So ist denn auch die neueste 6. Auflage um rund 1000 Abbildungen und um ungefähr 150 Tafeln vermehrt worden, unter denen namentlich die zahlreich hinzugekommenen geographischen Blätter und die neue Erscheinung der Bildnistafeln gewiß allgemein freudig begrüßt werden wird.

Über die Trefflichkeit der Textabbildungen oder der zum großen Teil in Farbendruck ausgeführten Tafeln brauchen wir hier kein Wort weiter zu verlieren, wie ja die in Meyers Konversations-Lexikon vorliegende gewaltige Leistung einer eigentlichen Empfehlung überhaupt nicht mehr bedarf. Th. H.

Hans Düllwuttel un all, wat mehr is. Von Enno Hektor. Neu herausgegeben von F. W. v. Neß. Mit einem Lebensbilde des Dichters von Fr. von Harslo. Emden 1905. Verlag von W. Schwalbe. 196 S. 8°.

Eine Auswahl der Werke des in seiner ostfriesischen Heimat unvergessenen einstmaligen Bibliotheksekretärs am Germanischen Museum Enno Hektor († 1874) liegt hier in einer neuen, mit Liebe besorgten Ausgabe vor. Es sind im wesentlichen seine zumeist in niederdeutscher Sprache verfaßten »Düllwutteliaden« (»Harm Düllwuttel up Ball«, »Harm up Freërsfoten«, »Harm up t Dornmer Markt« u. s. w.), die in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, also vor Klaus Groth, Fritz Reuter und John Brinckman, in Ostfriesland einen wahren Jubelsturm entfesselten, und einige niederdeutsche Gedichte (»In Oostfreesland is t am besten« u. a.), von denen sich ein paar durch echte Empfindung und Gemütstiefe auszeichnen und daher auch einen verfeinerten Geschmack noch anzusprechen vermögen. Der Ausgabe ist ein Bildnis Hektors und eine mit großer Wärme geschriebene, lesenswerte Biographie desselben beigegeben. Th. H.

Schriftstellerbibliothek Nr. 1. Auskunftsbuch für Schriftsteller. Nr. 3. Verlegerlisten für Schriftsteller. Herausgegeben von der Redaktion der »Feder« Berlin. Federverlag (Dr. Max Hirschfeld). 144 und 141 S. 8.

Bei der Ausdehnung, welche die Schriftstellerei als alleiniger Beruf oder Nebenerwerb in unserer Zeit gewonnen hat, kommen Bücher wie die beiden vorliegenden, die in knapper Form und im wesentlichen richtig die hauptsächlichsten Fragen behandeln und beantworten, denen sich insbesondere der jugendliche Schriftsteller, der Anfänger, zunächst in der Regel ratlos gegenüber sieht, ohne Zweifel einem wirklichen Bedürfnisse entgegen. Ihre Lektüre kann dem Werdenden, dem Ringenden gewiß manche üble Erfahrung ersparen, während der gereifte Journalist, der bereits in dem selbstgewählten Berufe Wurzel gefaßt hat, bei der teilweise zu mechanischen, teilweise auch zu generellen Abwandlung der meisten Fragen kaum seine Rechnung finden wird. Auch wäre eine vom Schriftstellerberufe mit Ernst und unter Darlegung der Gründe abratende Schrift oder gar eine volkswirtschaftliche Abhandlung, die Mittel und Wege nachzuweisen gesucht hätte, dem Überhandnehmen der Schriftstellerei und der Überproduktion an »Geist« in unserem lieben Deutschland zu steuern, entschieden noch weit nötiger und nützlicher gewesen. Denn an was für Schriftsteller als Benutzer der »Schriftstellerbibliothek« mit gedacht ist, zeigen beispielsweise die in Band I S. 116 ff. abgedruckten »Formulare für Schriftsteller,« die Formulare zu Begleitschreiben, zu Mitarbeitergesuchen (»Billige Zweitdrucke von Romanen, Novellen, belletristischen Arbeiten von Feuilletonlänge etc... habe stets in großer Auswahl vorrätig«) zu Bestätigungs-Postkarten, Mahn-Postkarten u. s. w. mit geradezu erschreckender Deutlichkeit. Th. H.

Das Deutsche Rechtswörterbuch. In den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften berichtet Heinrich Brunner alljährlich über den Stand der Arbeiten am Wörterbuch der deutschen Rechtssprache. Da dieses Unternehmen nicht nur für Rechtshistoriker und Philologen, sondern auch für allgemeine Geschichte, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte von der größten Bedeutung ist, so sind einige Worte hierüber an dieser Stelle vielleicht von Interesse.

Das Bedürfnis nach einem Werke, in dem die deutschen Rechtsausdrücke aller Zeiten und Mundarten gesammelt und erklärt sind, ist wohl bei allen Studien auf historischem Gebiete ein lang und lebhaft empfundenes. Die bereits vorhandenen Glossare und Wörterbücher sind teils recht veraltet[1]) und lückenhaft, oder sie berücksichtigen die rechtliche Bedeutung der Ausdrücke zu wenig; andere bringen überhaupt keine Erklärungen oder sie beschränken sich der Natur der Sache nach zeitlich, örtlich oder sachlich auf ein begrenztes Gebiet, wie z. B. die oft vorzüglichen Register der Urkundenausgaben. Du Cange berücksichtigt das deutsche Sprachgut erst in zweiter Linie.

Bereits 1893 hat Heinrich Brunner auf dieses Bedürfnis nach einem deutschen Rechtswörterbuche hingewiesen und bereits ausgesprochen, welche Förderung der historischen Forschungen durch ein derartiges Unternehmen zu erwarten sei. Die Berliner Akademie der Wissenschaften nahm sich dieses Planes an, das Kuratorium der Hermann und Elise geb. Heckmann Wentzel-Stiftung stellte Mittel hiezu zur Verfügung und 1896 bildete sich eine Kommission, die aus den Professoren v. Amira (München), Brunner, Dümmler, Gierke, Weinhold (Berlin), Frensdorff (Göttingen) und Schroeder (Heidelberg) bestand. Heute sind in der Kommission die Professoren Brunner, Gierke, Frensdorff, Huber (Bern, als Vorsitzender der 1900 bestehenden Schweizer Kommission), Roethe (Berlin), Schroeder und Freih. v. Schwind (Wien, als Vorsitzender der 1903 ins Leben getretenen österreichischen Kommission). Den Vorsitz führt Geheimrat Brunner, die Leitung der praktischen Arbeiten liegt in den Händen Geheimrat Schroeder's. Als Hilfsarbeiter standen, bezw. stehen letzterem zur Seite: 1898—1901 Professor R. His (jetzt in Königsberg), 1901—1904 Dr. jur. et phil. H. Rott, seit 1901 Dr. phil. G. Wahl, seit 1903 Privatdozent Dr. jur. L. Perels und seit 1905 der Unterzeichnete.

[1]) Ganz abgesehen davon, dafs sich in den letzten Jahrzehnten infolge der grofsen Zahl von dankenswerten Quellenausgaben unsere Kenntnis des alten Wortschatzes aufserordentlich erweitert hat

Die leitenden Grundsätze bei der Arbeit sind kurz folgende: Es werden alle Rechtsausdrücke (als solche gelten auch Rechtssymbole, Münzen und Maße) des deutschen Sprachgebietes vom Beginn der Aufzeichnungen bis um das Jahr 1750 gesammelt. Auch die angelsächsischen, friesischen und langobardischen Wörter werden aufgenommen; der skandinavische Wortschatz wird nur zur Etymologie gemeingermanischer Ausdrücke herangezogen. Aufzeichnungen in lateinischer Sprache werden ebenfalls verwertet, jedoch daraus blos die eingestreuten germanischen Wörter notiert: z. B. jus quod vulgariter dicitur spitzreht, oder gualdemannus. Vor allem gilt es, die gesamten Rechtsaufzeichnungen älterer Zeit zu exzerpieren, weiters werden aber auch Urkunden und andere Nebenquellen der Rechtserkenntnis verarbeitet.

Die Fülle des Materiales erfordert eine große Zahl von Mitarbeitern und es sind auch erfreulicher Weise Juristen, Historiker und Philologen im Deutschen Reich, in Österreich, in der Schweiz, in den Niederlanden und in Belgien dafür gewonnen worden. Wie den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften[2]) zu entnehmen ist, sind bereits sehr viele Quellen erledigt, doch ist begreiflicher Weise noch ein reichlicher Stoff zu bewältigen, sodaß weitere Meldungen zur Mitarbeit sehr willkommen sind[3]). Diejenigen Forscher, welche dem Werke Interesse schenken, aber infolge Berufspflichten und anderer Arbeiten nicht in der Lage sind, in größerem Umfange mitzuarbeiten, können der allgemeinen Sache dadurch außerordentlich schätzenswerte Dienste leisten, daß sie gelegentliche Funde dem Rechtswörterbuche zukommen lassen. Für diese gelegentliche Mitteilung von Notizen handelt es sich vornehmlich um solche deutsche Rechtsausausdrücke und formelhafte Wendungen der Rechtssprache, die entweder überhaupt oder doch in dieser Zeit und Gegend selten vorkommen; insbesondere sind aber jene Ausdrücke sehr willkommen, die in den landläufigen Glossarien und Wörterbüchern nicht oder nicht in der gefundenen Bedeutung für jene Zeit und Gegend verzeichnet sind. Hiebei kommt gedrucktes und ungedrucktes Material in Betracht. Namentlich wird sich Anlaß bieten zu solchen gelegentlichen Beiträgen bei Archivstudien, Urkundenausgaben, lokalgeschichtlichen Untersuchungen und dergl. Auf diese Weise kommen Kenntnisse des Spezialforschers der Allgemeinheit in weitestem Maße zugute: Die zeitliche und räumliche Verbreitung von Rechtsausdrücken und Rechtseinrichtungen kann genauer festgestellt werden, viele bisher nicht genügend erklärte Wörter werden in ihrer Bedeutung erkannt, und der reiche Schatz unserer deutschen Rechtsprache erhält weiteren Zuwachs[4]). Abgesehen von solchen buchstabengetreuen Quellenexzerpten wird sich unter Umständen Gelegenheit zu einer wertvollen Bereicherung des gesammelten Materiales dadurch ergeben, daß Bemerkungen, Ergänzungen und Berichtigungen zu bereits vorhandenen Wörterbüchern dem Archive des Rechtswörterbuches bekannt gegeben werden.

Von der künftigen Einrichtung des Wörterbuches geben einige Probeartikel, die von Kommissionsmitgliedern verfaßt wurden, ein anschauliches Bild. So der Artikel Weichbild (von R. Schroeder) in der Festschrift für den 26. deutschen Juristentag 1902, dann makler (von F. Frensdorff), pflege (von O. Gierke), walraub (von H. Brunner), wize (von G. Roethe) in dem Sitzungsbericht der Berliner Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1906. Dr. jur. Eberhard Frh. v. Künssberg.

[2]) Die Wörterbuchberichte werden auch abgedruckt in der Zeitschrift für Rechtsgeschichte (germ. Abt.).

[3]) Diesbezügliche Zuschriften wollen an Geheimrat Prof. Dr. Richard Schroeder, Heidelberg, Ziegelhäuser Landstrafse Nr. 19 gerichtet werden, worauf Zusendung einer Instruktion und Zuteilung einer Quelle erfolgt. Betreffs österreichischer Quellen wolle man sich an Prof. Ernst Frhr. v. Schwind, Wien XIII, Penzingerstr. 66 wenden.

[4]) Diese Beiträge bitten wir auf Oktavblätter des Kanzleipapiers (16½ × 10½ cm.) quer zu schreiben mit Unterstreichung des Stichwortes und rechts mit Freilassung eines beiläufig zweifingerbreiten Randes. Die betreffende Quellenstelle ist buchstabengetreu und in solcher Ausdehnung zu geben, dafs sich die Bedeutung des Stichwortes möglichst unzweideutig erkennen läfst. Etwaige Erklärungen des Einsenders oder solche Notizen, die sich in der Ausgabe selbst finden, sind sehr erwünscht und mögen auf dem rechten Rande vermerkt werden mit Angabe des Urhebers der Erklärung. Ort, Jahr und Fundstelle (bei Büchern auch Bandnummer, Seite und Urkundennummer) sollen möglichst genau angegeben sein. Ferner wird um deutliche, lateinische Schrift gebeten. Auf Wunsch werden gedruckte Zettelformulare, wie sie im Archive des Rechtswörterbuches (Heidelberg, Universitätsbibliothek) verwendet werden, jederzeit unentgeltlich zugeschickt.

U. E. Sebald, Nürnberg.

EINE NÜRNBERGER HAUSKAPELLE.

Nachtrag

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 1 Tafel.)

Im Jahrgang 1905 dieser Zeitschrift, S. 57—62, entwarf ich auf Grund einer auf Tafel II reproduzierten Aquarellzeichnung von Georg Christoph Wilder, einer von ihm gefertigten Skizze zu dem großen Tafelbilde zur Linken des Altares, einiger Photographien und mündlicher Mitteilungen des inzwischen verstorbenen Hausinhabers unter dem Titel »Eine Nürnberger Hauskapelle« eine Schilderung des früheren Zustandes der Hauskapelle im ehemaligen Haus zum goldenen Schild in Nürnberg. Schon damals war mir das erwähnte große Tafelbild zur Linken des Altares aufgefallen. Ich konnte mir nicht denken, daß ein solch umfangreiches Gemälde so ganz spurlos sollte verschwunden sein, und gab darum der Vermutung Raum, daß es möglicherweise noch vorhanden wäre, ohne daß man um seine Herkunft wüßte. Ich schrieb damals: »Ob sich das Bild irgendwo erhalten hat, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht gelingt es anderen, dasselbe auf Grund meiner Beschreibung ausfindig zu machen«. Der Zufall wollte es, daß daraufhin das beregte Bild wieder entdeckt wurde. Herr August Stoehr, Sekretär am polytechnischen Zentralverein in Würzburg, zugleich Konservator der dortigen Sammlungen des fränkischen Kunst- und Altertumsvereins, war es, der bald nach dem Erscheinen meines Aufsatzes an uns die Mitteilung gelangen ließ, daß das beschriebene und gesuchte Bild identisch sei mit dem in den genannten Sammlungen befindlichen großen Tafelbilde der Auferstehung Christi. Eine Inaugenscheinnahme des letzteren an Ort und Stelle bestätigte die Richtigkeit dieser interessanten und erfreulichen Entdeckung. Sie ist in mehrfacher Hinsicht von Belang. Zunächst ist ein durch die Größe seiner Komposition bedeutsames und in seinem künstlerischen Wert durchaus schätzbares Kunstwerk in seiner Schulzugehörigkeit und nach seinem ursprünglichen Standort wieder aufgefunden worden. Dann aber gibt es uns einen Maßstab, um zu beurteilen, mit wie gearteten Gegenständen man seiner Zeit in Nürnberg die zur Hausandacht bestimmten Kapellen im Inneren ausgestattet hat. Schließlich können wir auf diese Weise auch einen kleinen Streifblick auf den Geschmack und die Wohlhabenheit der Bürger Alt-Nürnbergs tun. Nachdem ich durch

das wiederaufgefundene Original, dessen Veröffentlichung mir Herr Stoehr bereitwilligst überließ und welches zur Zeit mit Genehmigung der Vorstandschaft des genannten Vereins in der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der dritten bayerischen Jubiläums-Landesausstellung zur Darbietung gebracht ist, in die Lage versetzt bin, meine seinerzeitigen Darlegungen zu modifizieren und das Bild an der ihm zukommenden Stelle einzurangieren, so will ich dies in Form eines Nachtrages zu meinem früheren Aufsatz tun. Es muß dies auch deswegen geschehen, weil unterdessen noch ein zweites, nicht minder wichtiges Ausstattungsstück der Kapelle wieder aufgefunden worden ist, nämlich der Altaraufsatz, der unter den kleineren Altärchen der südlichen Seitenkapelle am kirchlichen Hauptraum in den Sammlungen des Germanischen Museums schon seit langen Jahren eine Unterkunft gefunden hat. Da von früher her nichts über dessen Provenienz überliefert war, wußten wir nicht, daß wir es mit dem Altaraufsatz aus der früheren Hauskapelle im Haus zum goldenen Schild zu tun hatten. Der Zufall wollte es, daß ich dies aus der Erinnerung der Wilderschen Zeichnung herausfand. Man braucht sich darum nicht zu wundern, wenn der Altar bei uns bislang als eine allerdings fraglich gelassene schwäbische Arbeit aus der Zeit um 1520 bezeichnet war. Wir wenden uns nunmehr den genannten beiden Stücken des Näheren zu, ihre gegenständliche und künstlerische Ausführung betrachtend und würdigend.

Das Auferstehungsbild.

Wenn ich damals das Auferstehungsbild eine ganz bedeutende Schöpfung, die etwa in den Jahren 1480—1490 entstanden sein könnte, genannt und dabei an Wolgemut als seinen Urheber gedacht habe, so urteilte ich lediglich an der Hand eines unzureichenden Materials. Es fehlte mir eben das Original, dessen Autopsie eine Änderung meiner damaligen Argumentationen erforderlich macht. Fassen wir zunächst die Darstellung als solche ins Auge! Das Bild hat die Auferstehung Christi zum Gegenstand*). Verbunden ist damit zugleich eine Darstellung der Familie des Stifters, wodurch es zu einem Devotionsbild wird. Siehe Taf. III. Die eigentliche Szene hebt sich samt dem zugehörigen Hintergrund scharf von der Tafel ab, da das obere größere Drittel mit flach herausgeschnitztem Rankenwerk gefüllt ist. Wir dürfen hierin eine Reminiscenz an den großen Heilsbronner Schmerzensmann aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sehen, der sich ebenfalls von plastisch gemustertem Grunde greifbar ablöst. Nur ist dort die Musterung eine schematische und bedeckt sie so ziemlich die volle Tafelfläche. Hier ist sie eine etwas lebendigere und beschränkt sie sich ferner auf den oberen Teil des Bildes. Obwohl der Künstler in der Landschaft nicht ungeübt ist, hat er es dennoch nicht gewagt, ganz auf den traditionellen Goldgrund zu verzichten. Denn tatsächlich ist derselbe trotz der Musterung durch Ranken noch vorhanden, nur ist er im Gegensatz zu der sonst glatten Behandlung freier und bewegter

*) Siehe auch den Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 Nr. 53 (mit Abbildung) und Zeitschrift für christliche Kunst 1906, S. 133—134.

gestaltet. Dieser gemusterte Grund scheint überhaupt eine Art Zwischenstufe zwischen dem glatten Goldgrund und der nachherigen Belebung des Hintergrundes durch eine wirkliche, farbig gemalte Landschaft oder durch stoffliche Draperien zu sein. Den größeren Teil des Bildes d. h. etwa die unteren zwei Drittel nimmt die gemalte Darstellung ein. Vorn in der Mitte steht, als die Hauptfigur die symmetrisch abgewogene Szenerie beherrschend, Christus mit rotem Überwurf. Die linke Mantelhälfte hängt mit leichter unterer Ausbiegung, ohne den Körper zu berühren, über den Rücken herab. Die rechte Hälfte ist, über dem Schoß wulstige Dreieckfalten werfend, über die linke Schulter heraufgeschlagen, um dann lebhaft nach rechts emporzuflattern. Eine organische Verbindung von Mantel und Körper besteht nicht. Das Kleidungsstück ist im Vergleich zu dem schmächtigen Körper, der einer modellierenden Durchbildung noch entbehrt, viel zu weit. Die Beine sind etwas zu lang geraten, die Füße zu groß. Die Linke hält ein Stabkreuz mit nach rückwärts wehender Siegesfahne, die ein weißes Kreuz auf rotem Grunde zeigt. Die Rechte ist mit segnender Gebärde erhoben. Das bärtige, noch wenig entwickelte Antlitz wird wie auch diejenigen der übrigen Figuren von einem durchsichtigen Heiligenschein umgeben, der aussieht, als sei er von Glas gemacht. Besonderes Leben verrät die Figur nicht. Nur der Gestus der rechten Hand ist belangvoll und das Neigen des Hauptes dazu gut beobachtet. Das Antlitz zeigt wie auch die meisten übrigen Figuren eine niedrige Stirn. Hinter dem Auferstandenen wird das geöffnete Grab sichtbar. Es hat einfache Kastenform und ist grau getont. Der abgehobene Deckel steht aufrecht im Kasten.

Zur Linken und Rechten des Auferstandenen verteilen sich die knienden Figuren der Maria und der zwölf Apostel. Sie scheinen sich perspektivisch aus der Tiefe heraus zu entwickeln, während sich die vorn kniende Serie der kleiner gezeichneten Mitglieder der Stifterfamilie nach der Tiefe zu verjüngt. Durch diesen Tric wird eine starke Erhöhung der Mitte bewirkt und tritt dadurch die Hauptfigur förmlich dominierend hervor. Diese rhythmische Symmetrie ruft eine in sich geschlossene Harmonie der Komposition hervor, welche dem Bilde eine gewisse Bedeutung im Rahmen der allgemeinen Geschichte der Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einräumt. Sie beschränkt sich aber nicht auf den Vordergrund allein, sie greift über auf die Landschaft und sogar auf den ornamentalen Hintergrund, in welchem oberhalb des mittleren Hügels der Landschaft Gott Vater im Gewölk schwebt, während von rechts und links Engel mit flatternden Spruchbändern heranfliegen. In diesem Rhythmus, der von eintöniger Gleichförmigkeit durchaus frei ist, offenbart sich eine energische Künstlernatur, die mit Bewußtsein ein positives Ziel anstrebt.

Gleich links von Christus kniet Maria. Ihr Antlitz blickt sinnend und ernst. Die Gesichter der Apostel hinter ihr sind wenig aufwärts gerichtet. Nur einer unter ihnen, nämlich der dritte von rechts, schaut zur Seite, seinen Begleiter durch Gesten auf das Wunder hinweisend. Die Gesichter der Apostel sind im Typus nicht allzu sehr von einander verschieden. Gemeinsam ist

ihnen die scharfrückige Nase, die vorgeschobene Unterlippe, die flache Stirn. Eine verschiedenartige Charakterisierung ist angestrebt. Bewirkt wird sie in erster Linie durch die wechselnde Behandlung von Bart und Haupthaar. Am besten gelungen sind die beiden Apostel mit wallendem greisen Vollbart und weißem Haupthaar, das bei dem einen in Locken gewellt ist, während es bei dem anderen die Stirn freiläßt, um nur den Hinterkopf zu bedecken. Alle Apostel tragen bis auf Johannes den Typus des älteren, an Jahren und Erfahrung gereiften Mannes. Johannes dagegen erscheint jugendlich, bartlos und mit vollem lockigen Haar. Der Apostel ganz links zeigt in der Ausbildung des Kopfes einige Verwandtschaft mit dem sonst bei Gott Vater üblichen Typus. In seinem Blick liegt zugleich etwas von freudiger Erregung. Die Apostel zur Rechten gestikulieren lebhafter wie die zur Linken. Der vordere hat beide Hände auf die Brust gelegt. Der zweite weist, sich dabei zu seinem Begleiter umwendend, mit dem Finger nach oben. Dieser ist im Profil gesehen und schaut, das Haupt rückwärts gebeugt, aufwärts. Der vierte hat die Hände verwundert zusammengelegt. Der fünfte breitet sie auf die Brust, während sie der letzte rechts mit den inneren Flächen nach auswärts gekehrt emporhebt. Die Blicke sind, abgesehen von dem zurückschauenden Apostel, emporgerichtet. Die Behandlung der Köpfe entspricht derjenigen der Apostel zur Linken. Doch trägt nur der vierte Apostel von links einen längeren Vollbart, während die anderen Apostel kürzer geschorene, eckig zugeschnittene Bärte haben. Die Apostelgruppe zur Linken ist im Vergleich zu der anderen in Bewegung und Ausdruck ruhig, während aus dieser Bewegtheit, fast sogar leidenschaftliche Erregtheit spricht.

Bei allen diesen Figuren ist von einem körperlichen Studium wenig zu bemerken. Sie sind in übermäßig weite Gewänder, die sich in vielfachem Gefältel auf den Erdboden herabsenken, gehüllt. Die Gewänder sind die Hauptsache, nicht die Körper, die fast vollkommen unter den ersteren verschwinden. Nur einer der Apostel auf jeder Seite entbehrt des Übergewandes und trägt lediglich einen mit einem Gurt um die Hüften zusammengehaltenen, enger anschließenden Rock. Daß dies auch bei Johannes der Fall ist, finden wir natrülich. Die anderen Figuren aber tragen durchweg über dem knapper anliegenden Untergewand, das den Körper unmittelbar zu decken scheint, einen in großen, oft unruhigen Knitterfalten gelegten Mantel. Glatte Gewandpartien sind nur an den Schultern zu bemerken. Im Übrigen ist versucht, die lastende Schwere des Stoffes auszudrücken. Als Farben sind verwandt ein graugetontes Weiß, ein satteres und ein helleres Rot, Dunkelblau, Stahlgrau, Grasgrün und Dunkelgrau.

Vorn unten zu den Füßen der Hauptfiguren kniet die Familie des Stifters. Sie besteht aus 18 Mitgliedern, die sich ihrem Alter entsprechend in der Größe nach dem Mittelgrunde zu abstufen. Die größeren Figuren sind etwa halb so groß wie die Apostel, die kleinsten haben eine Größe von nur 13 cm. Das Familienoberhaupt, neben welchem ein mit großer Helmzier geschmückter Schild mit dem Lochnerschen Wappen steht, trägt einen schlichten schwarzen Rock. Die Hände, welche den Rosenkranz halten, sind in Andacht zusammen-

gelegt. Das bartlose Antlitz verrät im Ausdruck den in reiferem Alter stehenden Mann. Die von dem Nasenflügel nach dem Mundwinkel laufende Falte tritt energisch hervor. Die Augen sind verhältnismäßig groß. Das greise lockige Haupthaar steht etwas vom Kopfe ab. Neben dem Vater kniet ebenfalls in andächtiger Haltung sein ältester Sohn, der sich dem geistlichen Stande gewidmet hat. Auf dem Haupt hat er eine rote Mütze. Das weiße Untergewand ist mit rotem Stoff gefüttert. Den Oberkörper verhüllt ein graufarbener Pelzkragen mit langen Zaddeln. Nun folgen dem Alter nach die weiteren sieben Söhne, sämtlich mit blondem lockigen Haar und in rotem weißgefütterten Rock. Sie knien in der gleichen Haltung wie das Familienoberhaupt. Doch hält nur der größere unter ihnen einen Rosenkranz in den Händen, während die anderen eines solchen entbehren. Die Gesichter tragen so ziemlich den gleichen Typus. Der älteste gleicht im Gesichtsausdruck sehr dem Vater. Vor ihm lehnt ein Schild, auf welchem das Lochnersche und das Füttererſche Wappen. Vor dem zweiten bemerken wir einen Schild mit dem Lochnerschen und dem Plobenschen Wappen. Die beiderseitigen Wappen sind derart als Alliancewappen vereinigt, daß der Schild vierfach geteilt und das eine Wappen in den Feldern 1 und 4, das andere in den Feldern 2 und 3 untergebracht ist. Die Zahl der weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie korrespondiert derjenigen der männlichen. Es sind ihrer ebenfalls neun. Bei dem Antlitz der Gattin des Stifters werden wir an die Maria zur Linken des Auferstandenen erinnert. Die Gesichtszüge sind einander verwandt. Den Kopf umhüllt eine weite Haube, wie sie um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich war. Die Hände halten einen lang herabhängenden, aus roten Kugeln bestehenden Rosenkranz. Der weite schwarze, glatt herabfallende Mantel ist vorn mit Pelz besetzt. Neben ihr schwebt, wenig nach links geneigt, das sicher gezeichnete, im Kolorit wirksame Wappen der Pirkheimer. Links neben der Mutter kniet eine unverheiratete Tochter in roter Gewandung. Dann folgt mit großer Kopfhaube, weitem, vorn mit Pelz besetztem roten Mantel und gleichfarbigem Untergewand eine im Gesichtsausdruck der Mutter ähnelnde verheiratete Tochter. Vor ihr lehnt ein Schild mit dem Lochnerschen und dem Preglerschen Wappen. Nunmehr folgen mit gleichmäßig emporgerichtetem Blick sechs weitere Töchter, deren Tracht derjenigen der zwischen den beiden Frauen knienden Tochter entspricht. Haltung und Wurf der Falten gleichen sich sehr.

Von der Landschaft, welche die eigentliche Szenerie abschließt, war schon oben in Kürze die Rede. Sie läßt in ihrem Arrangement die figurale Komposition vortrefflich ausklingen. Sie paßt sich derselben förmlich an und folgt ihr in ihren wesentlichen Linien. So etwas findet man in dieser Zeit sonst nur selten, weshalb es wohl nicht unberechtigt ist, wenn ich diesem Bild einen Platz unter den Leistungen seiner Zeit angewiesen und seine Bedeutung nicht zu gering angeschlagen wissen möchte. Das Kolorit der Landschaft ist ein schlichtes, es bewegt sich nur in wenigen Farben. Ob dies Absicht war, können wir nicht mit Bestimmtheit behaupten. Für uns ist es nur wichtig zu konstatieren, daß die Hauptszene durch die Landschaft in

keiner Weise beeinträchtigt wird. Diese schließt jene vielmehr in unauffälliger Weise ab, sie dadurch nur noch in ihrer Bedeutung hebend. Unmittelbar hinter dem Auferstandenen steigt eine kegelförmige Anhöhe von dunkelgrünem Ton empor. Seitlich von ihr dehnen sich graugrüne Felder, hinter denen zwei kleinere Erhebungen ansteigen. Auf der linken baut sich eine burgartige Anlage auf. Die andere ist von Gebäuden frei geblieben. Doch zieht sich in der Talsenkung rechts neben ihr eine mit Mauern bewehrte Stadt hin, welche im Inneren mit drei Kirchen ausgestattet ist. Die zahlreichen Mauertürme und die kirchlichen Bauwerke sollen natürlich die Vorstellung einer größeren Stadt, bei der vielleicht Nürnberg dem Künstler vorgeschwebt hat, erwecken. Ein von Bäumen begleiteter Weg führt in gewundener Linie von der Mitte des Sarkophags aus an dem Haupthügel vorüber nach der Stadt zu. Rechts und links wird die Landschaft von felsigen Bergen mit dichtbelaubten Baumgruppen darauf abgegrenzt. Sie ist mit breitem Pinsel ohne detaillierende Nüancierungen flott hingeworfen. Daß sie von Übermalungen nicht frei geblieben ist, soll nicht unerwähnt gelassen werden.

In besonderem Maße ist dies der Fall mit den oben im Rankenwerk schwebenden Figuren, welche in ihren Umrissen aus dem gemusterten Grunde gewissermaßen ausgespart sind. Die Mitte nimmt, umrahmt von einem kranzförmigen Gewölk, welches über den unteren Körper hinweggeht, Gott Vater mit dem Reichsapfel in der Linken und mit segnender Rechten ein. Vor ihm fliegt mit ausgebreiteten Flügeln in Gestalt einer Taube der heil. Geist. Die Füße Gott Vaters schauen unten aus den Wolken heraus. Die ihn begleitenden Engel sind mit einem späteren hellroten Ton überzogen. Überhaupt scheint die ganze Gruppe übermalt worden zu sein. Auch die Vergoldung des Rankenwerks dürfte schwerlich noch die ursprüngliche sein. Das Kolorit der mit flatternden Spruchbändern von rechts und links heranschwebenden Engel dürfte ebenfalls nicht mehr das anfängliche sein. Die Farben der Flügel widersprechen direkt der Entstehungszeit des Bildes. Sie scheinen dem 17. Jahrhundert anzugehören. In den Ecken rechts und links oben bemerken wir die aus dem Untergrunde flach herausgearbeiteten Sinnbilder von Sonne und Mond, welche als die Vertreter von Tag und Nacht die Ewigkeit, das ewige Leben, zu welchem Christus eingeht, anzudeuten scheinen. Zu erwähnen ist schließlich noch, daß das Rankenwerk mit einzelnen, farbig behandelten Blüten untermischt ist.

Wann ist nun das Bild entstanden? Gibt es Anhaltspunkte, welche eine genauere Begrenzung seiner Entstehungszeit ermöglichen? Es ist klar, daß hiervon angesichts der Bedeutung desselben für die Kunstgeschichte viel abhängt. Die Wappen, welche verschiedenen Mitgliedern der im Vordergrunde knienden Stifterfamilie beigefügt sind, geben dem Kenner der Ortsgeschichte nach dieser Richtung hin ein willkommenes Material an die Hand. Dem Familienoberhaupt ist das Wappen der Familie Lochner, seiner Gattin dasjenige der Familie Pirkheimer beigegeben. Letzteres ist bekannt, ersteres weniger. Der Schild ist vierfach geteilt und von einem Horizontalbalken durchquert. Feld 1 und 2 sind blau, Feld 3 und 4 rot tinktiert. Der Balken

zeigt auf gelbem Untergrund links eine blaue, rechts eine rote Kugel. Nach den handschriftlichen Familienchroniken unserer Bibliothek haben die Lochner zum Adel gehört. Sie sind ein altes fränkisches Geschlecht, das seinen Namen von einem Schlößlein auf dem Gebirg, »zum Loch« genannt, hat. Als der zu frühest vorkommende des Geschlechtes wird 1283 Poppo von Loch aufgeführt. Weiter begegnen 1300 Conrad Lochner, 1301 Erhard Lochner, 1320 Seifried Lochner, 1338 Heinrich Lochner. »Und wohnen disz Geschlecht noch etliche zu Huttenbach v. Winterstein uf dem Gebürg«. Wir erfahren aus unserem Familienstammbuch: »Verzeichnusz und Wappen derjenigen adelichen und erbaren Familien, welche in allhiesigen Burgerrecht von A. 900. bisz 1400. gefunden werden und zu den Genanntenstandt theils auch anderen ansehnlichen Ehrenaemtern ausser dem Rath gelanget sind«, daß sich vormals in der Lorenzkirche ein Monument mit folgender Inschrift befunden hat: »Anno domini MCCCC und im XLII Jahr am Samstag vor dem heil. Auffarthstag do verschiet die Erbar Frau Katarina Heinrich Lochnerin, der und allen glaubigen Seelen Gott genedig seye«. Würfels Wiedergabe der Inschrift lautet etwas anders. Bei Hilpert wird das Monument unter den weggenommenen Schilden aufgeführt. Die Unvollständigkeit in der Wiedergabe der Grabschrift bei Würfel deutet darauf hin, daß es eine gemalte Tafel war, die jedoch durch das Alter derart gelitten hatte, daß manches nicht mehr leserlich war. Auch in der Sebalduskirche hat sich früher ein Lochnersches Epitaph befunden und zwar mit folgender Grabschrift: »Anno domini MCCCCLXXXIV die vero XIX. Septembris obiit venerabilis egregiusq dominus Johannes Lochner utriusq juris doctor, Radtisponae Canonicus, in Forcheim Praepositus, hujus vero ecclesiae sancti Sebaldi Praepositus et Plebanus. Cujus anima requiescat in pace. Amen«. Diese Grabschrift stimmt mit der von Würfel mitgeteilten im Wesentlichen überein. Ob dieser Johannes Lochner aber ein Mitglied unserer Familie war, muß fraglich bleiben, da er nach Würfel von Brixenstadt gebürtig war. Gerne würde man den Geistlichen auf unserem Bilde sonst auf ihn deuten und jenen somit für den ältesten Sohn des Oberhauptes der dargestellten Familie halten. Es geht dies aber nicht zusammen, weshalb wir am besten diesen Lochner als ein Glied der Nürnberger Familie Lochner fallen lassen. Jene im Jahre 1442 verstorbene Katharina Lochner, welche in einer handschriftlichen Familienchronik unserer Bibliothek vom Ende des 17. Jahrhunderts als Christina, geborene Holzbergerin, aufgeführt wird, war aber nicht die Gattin eines Heinrich Lochner, wie die wohl nur falsch wiedergegebene Inschrift auf dem Totenschild besagt, auch nicht die eines Friedrich Lochner, wie Würfel angibt, sie war vielmehr die Gattin des Hans Lochner, welcher 1451 nach S. Jakobstag starb und der Vater des auf unserem Bilde dargestellten Doktors der Medizin Johann Lochner ist. Letzterer war mit Clara Pirkheimerin, Tochter des Friedrich Pirkheimer und der Barbara Pfinzingin, vermählt und hatten beide 16 Kinder, was zu der Mitgliederzahl der Familie auf unserem Bilde auch vollkommen stimmt. Unser Johann Lochner wurde 1461 Genannter. Seine Gattin starb am 4. Februar 1467 und wurde bei S. Sebald begraben. Er selbst wurde nach

ihrem Ableben Chorherr zu Neunkirchen, woselbst er am 19. April 1491 starb und begraben wurde. Da nun weder seine Gattin, wie es üblich war, durch ein beigefügtes Kreuz als verstorben bezeichnet noch er selbst durch die Tracht als Chorherr charakterisiert ist, so kann unser Bild nur vor dem Todesjahre der Frau, also vor dem Jahr 1467 gemalt sein. Sehen wir nun zu, ob wir nicht in der Lage sind, die Entstehungszeit des Bildes auf Grund weiterer historischer Angaben noch etwas genauer festzulegen! Über den ältesten Sohn Hans Lochner, welcher seiner Tracht zufolge dem geistlichen Stande angehörte, erfahren wir nichts Näheres. Der zweitälteste Sohn Sebastian Lochner war mit Martha Fütterer, Tochter des Ulrich Fütterer und der Gerhaus Harsdörferin, verheiratet. Auf unserem Bilde ist er durch die Allianzewappen auf dem vor ihm befindlichen Schilde als bereits verheiratet bezeichnet. Seine Gattin gebar ihm im Jahre 1462 zwei Zwillingssöhne, Sebastian und Hans Lochner, welche aber im gleichen Jahr starben. Nähere Daten über diesen Sohn des Hans Lochner und seine Gattin liegen nicht vor. Nur erfahren wir noch, daß jener nach dem Tode seiner Frau in das Cartäuserkloster eintrat, dort Priester wurde, hier starb und auch sein Begräbnis fand. Der dritte Sohn des Hans Lochner, Michael Lochner, hatte, worauf auch der Wappenschild hindeutet, Catharina von Ploben, Tochter des Leonhard von Ploben und der Barbara Peringsdörferin, zur Frau. Er starb am 27. August 1505, sie verschied am Freitag nach Philippi und Jakobi im Jahre 1512. Sie zeugten zwei Kinder, einen klein verstorbenen Sohn Michael Lochner und eine Tochter Catharina. Diese verheiratete sich am 7. Juli 1495 mit Michael Behaim († 12. Aug. 1522) und starb am 12. April 1527. Auf Sebastian Lochner folgt dem Alter nach die unverheiratete Tochter links neben der Mutter, auf diese die Clara Lochnerin, welche mit Leonhard Pregler vermählt war. Sie zeugten vier Kinder, nämlich Elisabeth, Hans, Martin und Jakob Pregler. Daten über sie liegen uns nicht vor. Es bleiben nun die namentlich aufgeführten abgezogen, 12 Geschwister übrig, von denen berichtet wird, daß sie jung verstorben seien. Die Familienchronik aus dem Ende des 17. Jahrhunderts macht noch eine zweite Tochter namhaft, die aber nach den beigebrachten Daten zu urteilen, unmöglich eine Tochter unseres Hans Lochner gewesen sein kann, der doch nach dem Tode seiner Frau ins Kloster ging und dort 1491 starb, während jene sich im Jahr 1568 zum zweiten Male verheiratete.

Wenn dem zweitältesten Sohne Sebastian im Jahre 1462 Zwillingssöhne geboren werden, so darf man doch wohl annehmen, daß er damals ein Alter von mindestens 20 Jahren gehabt hat, daß er mithin etwa ums Jahr 1442 geboren war. Der Vater Hans Lochner, welcher 1491 starb, dürfte demgemäß ein Alter von etwa 70 Jahren erreicht haben. Er könnte sich, da der Sohn in geistlicher Tracht dem Sebastian Lochner noch vorangeht, etwa ums Jahr 1440 verheiratet haben. Wenn sich die Tochter des Michael Lochner im Jahre 1495 verheiratet, so wird ihr Vater etwa ums Jahr 1445 das Licht der Welt erblickt haben. Es ist dabei zu berücksichtigen, daß vor ihm noch die unverheiratete und die verheiratete Tochter kommen. Er selbst mag bei

Auferstehungsbild in der Sammlung des Fränkischen Kunst- und Altertumsvereins in Würzburg. Um 1460.
1,31 m hoch, 2 m breit.

seiner Verheiratung 25 Jahre alt gewesen sein, was dann auch von der Tochter angenommen werden müßte. Es folgen nun aber noch 11 weitere Geschwister, die sehr wohl in der Zeit zwischen 1445 bis 1460 zur Welt gekommen sein können. Da es nun aber heißt, daß die 12 nicht mit Namen aufgeführten Geschwister jung verstorben seien, sie aber auf unserem Bilde sämtlich dargestellt sind, so ist die Annahme nicht zu gewagt, daß dasselbe zu Anfang, spätestens aber um die Mitte der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden ist, zu welcher Zeitbestimmung der Stil nicht im Mindesten im Widerspruch steht.

»Dr. Johan Lochner d Elter v. seine Ehewürthin, auch desselben Vatter v. Mutter v. aller ihrer Vorfahren v. Nachkommen Jahrtag begehet man zv S. Sebald, mit gesungener Vigili v. Seelmess, 8. od. 10. Tag nach S. Jacobstag«. Diese Notiz könnte leicht zur Vermutung führen, daß unser Bild vormals in der Sebalduskirche gehangen und dann erst in die Hauskapelle im ehemaligen Hause zum goldenen Schild verbracht worden sei. Da es aber bei Würfel nicht erwähnt wird, würde eine solche Annahme hinfällig sein. Wahrscheinlich wurde es direkt für die Kapelle gestiftet und hat sich von Anfang an in ihr befunden. Allerdings waren die Lochner zur Zeit der Entstehung des Bildes nicht Eigentümer des Hauses, doch können hier verwandtschaftliche Beziehungen maßgebend gewesen sein.

Nach Würzburg kam das Bild als Vermächtnis des Ökonomierats Streit in Baden-Baden.

Der Altaraufsatz.

Nicht so bedeutend in seinem künstlerischen Wert wie das Auferstehungsbild ist der Altaraufsatz. Für die Kunstgeschichte ist derselbe nur wegen seines Aufbaues von Wert. Im Übrigen liegt seine Bedeutung mehr auf kulturgeschichtlichem Gebiet, da seine Ausführung eine schlichte ist. Siehe die Abb. Von dem gewöhnlichen Typus weicht er namentlich durch seine Größe ab. Es ist ein Triptychon mit zwei beweglichen und zwei feststehenden Flügeln. Als Unterbau dient ein an den Schmalseiten steilgekehlter Friesbalken, der vorn eine in Maßwerkmotiven durchbrochen gearbeitete und über rotem Grund aufgeleimte Zierleiste zeigt. Derselbe hat eine Höhe von 8 cm und soll die sonst an größeren Altären übliche Praedella ersetzen. Oben wird er von einer stark vorspringenden Kehle abgeschlossen.

Der Mittelschrein enthält unter einem von gewundenen Säulen getragenen Rankenbaldachin eine in $^3/_4$ Vollplastik geschnitzte Madonna mit dem Kinde. Wir haben es mit einer, wenn auch nicht meisterhaft, so doch mit geschickter Hand und gesunder Empfindung durchgeführten Arbeit zu tun. Die Falten des mit dem linken Unterarm angerafften, altvergoldeten Mantels treten zwar etwas stark hervor, doch erscheint ihre Lage natürlich und durch die Verhältnisse bedingt. Das enganliegende blaue Untergewand wird von einem schmalen roten Gürtel um die Hüften zusammengehalten. Charakteristisch ist die Kopftracht. Die Haare verlaufen in parallelen Wellenlinien nach vorn, werden über der Stirn von einem Goldreif zusammengehalten und fluten dann

in reichem Gelock über die Schultern bis zur Mitte des Körpers herab. Den hinteren Teil des Hauptes deckt das Kopftuch, welches links in einem Bogen unter dem rechten Arm hindurch, am Ende flatternd, herabgleitet. Die Finger sind verhältnismäßig lang und dünn. Das schmale Antlitz neigt sich wenig

Altärchen aus einer Nürnberger Hauskapelle im German. Museum v. J. 1501. 1,50 m hoch, 1,11 m breit.

nach rechts. Die Augen schauen sinnend geradeaus. Das Kinn ist in kräftiger Rundung herausgeschnitzt. Die Füße ruhen auf einer Mondsichel, in der ein menschliches Antlitz. Beiderseits quellen die Saumenden der Mantelhälften über die Mondsichel herüber. Das Jesuskind blättert in einem Buche. Das Figürchen hat eine Höhe von 57 cm. Der obere Teil des Szepters gehört einer späteren Zeit an. Über dem Haupt der Gottesmutter schwebt

eine teilweise beschädigte Krone. Die Engel, welche sie hielten, sind verloren gegangen. Nur ihre am Reif der Krone haftenden Hände sind noch vorhanden. Beiderseits des Hauptes der Maria wird je ein geflügelter, anscheinend späterer Engelskopf sichtbar. Unten zu den Füßen der Madonna finden wir rechts und links im Boden des Schreins je ein Loch. Hier waren, wie die Wildersche Zeichnung vom Inneren der Kapelle erkennen läßt, ehedem zwei kleinere, jetzt nicht mehr vorhandene Figürchen eingezapft. Die bläulich überstrichene Hintergrundwand des Schreins ist mit vergoldeten Papiersternchen übersät.

Die bei geöffnetem Flügel sichtbaren Malereien (s. die Abb.) offenbaren das redliche Streben, die heiligen Vorgänge ungeschminkt, ohne viel Beiwerk, durch direktes Eingehen auf das Maßgebende zur Darstellung zu bringen. So treten uns nur wenige Figuren in beschränktester Szenerie entgegen. Nur einmal geht der Künstler aus sich heraus, nämlich auf dem Bilde der Verkündigung der frohen Botschaft an Joachim. Hier war es die Freude an Landschaft und Tierwelt, welche zu einer etwas reicheren Gestaltung drängte. Die technischen Mittel sind die um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert üblichen. Noch spielt der Goldgrund eine Rolle, aber nicht immer tritt er mehr dominierend hervor. Grün und Rot sind, wie wir es von jener Zeit gewohnt sind, die für das Gewand vorherrschenden Farben. Die vier unversehrt auf uns gekommenen und leidlich frisch erhaltenen Bilder des normal geöffneten Altares behandeln die Legende der Eltern der heil. Jungfrau. Links oben erscheint Joachim, der zwar mit Erdengütern gesegnet war, aber das Eine schmerzlich empfinden mußte, daß seine Ehe kinderlos war, im Tempel, um zu opfern, wird aber eben wegen seiner Kinderlosigkeit vom Hohepriester als unwürdig zurückgewiesen. Letzterer, dessen Mantel mit großen Blumen gemustert ist, steht vor dem auf erhöhtem Unterbau ruhenden Altartisch, auf dem ganz links die Gesetzestafeln aufgestellt sind. Das Antlitz blickt finster und streng. Die Rechte ist wie abweisend vorgestreckt. Unten kniet in grünem Untergewand und rotem, gelbgefüttertem Mantel Joachim, in der Linken die Mütze, die Rechte mit redendem Gestus erhoben. Bart und Haupthaar lassen ihn als Mann in reiferen Jahren erscheinen. Nach dem Hintergrund zu bemerkt man in rundbogiger Nische ein zweiteiliges Fenster, dessen Scheiben mit Goldgrund gefüllt sind. Die eine sichtbare Schmalseite des Altartisches tritt etwas erhaben hervor und ist mit einem eingepreßten Brokatmuster in auffallender Weise verziert. Betrübt über die Abweisung zieht Joachim sich in die Einsamkeit zurück, wo ihm durch einen Engel die Botschaft zu Teil wird, daß ihm ein Kind geschenkt würde, welches der Gegenstand der Bewunderung sein würde. Diesen Moment hat das Bild rechts oben zum Gegenstand. Joachim weilt bei den Schafen auf dem Felde, als ihm die frohe Kunde zu teil wird. Freudige Erregung überkommt ihn, wie er sie vernimmt. Im Vordergrund und weiter rechts ruhen weiße und schwarze Schafe. Neben Joachim liegt der wachende Hund. Zur Rechten ein mit Bäumen bestandener Hügel, an dessen Fuß der Hirte sitzt. Links erhebt sich ein mächtiger Felsberg, dessen Krone eine burgartige Anlage größeren Umfangs einnimmt. Zwischen

dem Hügel und dem Felsberg schweift der Blick auf eine sich zwischen Bergen hinwindende Landschaft. Der Himmel ist noch durch den traditionellen Goldgrund ersetzt. Wie ihm verheißen, trifft Joachim seine Gattin unter der goldenen Pforte des Tempels. Auch Anna hat unterdessen die wichtige Botschaft empfangen. Sie halten sich beide umschlungen. Zur Linken führt ein wenig gewundener Weg in ein Gehölz. Die Stelle der Luft vertritt auch hier noch der übliche Goldgrund. Auf dem Bilde rechts unten endlich hat sich das lange sehnsüchtig erwartete Ereignis bereits vollzogen. Anna ruht auf dem mit roter Decke verhüllten Lager. Von links her präsentiert ihr eine Frau das sauber gebettete Kindlein. Freudig und andächtig bewegt kreuzt die Mutter die Hände über der Brust. Durch die Tür ist soeben eine Magd mit einer Schüssel, worin die erste Nahrung, eingetreten. Oberhalb der Türe ist in Gold die Jahrzahl 1501 aufgemalt, womit die Entstehungszeit des Altarwerkes unumstößlich festgelegt ist. Die Bettstatt wird am Kopfende von einem Himmel aus blaugrünem Stoff überdacht. Zur Rechten derselben bemerken wir eine Bank, auf der eine Kanne und ein Teller, und das Badefaß. So wird uns in anspruchsloser Art die Legende der Eltern der Gottesmutter erzählt, und gerade die große Schlichtheit ist es, die an unser Gefühl appeliert. Es liegt in dieser gewollten oder nicht anders gekonnten Einfachheit viel Anziehendes.

Schließen wir den Altar, so werden acht Täfelchen mit gemalten Vollfiguren von Heiligen sichtbar. Die Figuren stehen vor gemauerten Wänden, welche bis Schulterhöhe hinaufreichen. Der Raum darüber war ursprünglich mit Gold grundiert, ist aber heute mit einem blaugrünen Ton überlegt. Typus und Behandlung im Einzelnen lassen auf eine andere Hand als diejenige, welche die Innenflügel bemalt hat, schließen. Künstlerisches Vermögen und technische Fähigkeit sind nicht besonders entwickelt. Auch läßt die Erhaltung der Malereien zu wünschen übrig. Demgemäß ist ihr Wert ein geringer und kann ich mich darauf beschränken anzugeben, welche Heilige dargestellt sind. In der oberen Reihe finden wir (von links begonnen): S. Eligius (Zange in der Linken), S. Lorenz, S. Sebald, S. Nikolaus, in der unteren Reihe: S. Petrus, Kaiser Heinrich den Heiligen, S. Florian, mit dem Wasserkübel das in einem Haus ausgebrochene Feuer löschend, und schließlich Paulus. Daß die Figuren korrespondierend nach der Mitte zu gewandt sind, bedarf wohl auch noch der Erwähnung. Bei den Heiligen zu äußerst rechts und links erstreckt sich die schon in der Haltung angestrebte Symmetrie sogar auf die Gewandung und deren Kolorit. Dieser mittlere Teil des Altares hat eine Höhe von 83 cm und eine Breite von 1,04 m.

Der Aufsatz ist aus durchbrochen geschnitztem Rankenwerk komponiert und zwar in dreiteiliger Anordnung. Die Seitenteile sind etwas niedriger, das Mittelteil etwas höher und schmaler. DieTrennung und Begrenzung der Teile wird durch strebepfeilerartig ausgebildete Pilaster mit Krabben und Kreuzblumen bewerkstelligt. Als Grundmotiv für die Astverschlingung der Ranken ist die S-Form verwandt. Das mittlere Aufsatzstück nimmt Baldachinform an, indem es die Mitte, in welche eine kleine Holzfigur hineingestellt ist,

dieselbe umrahmend, frei läßt. Das Figürchen, welches eine Höhe von 33 cm hat, will offenbar die Stifterin versinnbildlichen. Es ist eine zierlich durchgearbeitete kleine Skulptur in blauem, um die Hüften gegürtetem Rock mit andächtig gefalteten Händen. Das reiche Haupthaar verteilt sich in kräftigen Strähnen beiderseits, den Körper fast bis auf die Knie herab einrahmend. Der Aufsatz hat eine Höhe von 52 cm und eine Breite von 1,03 m.

Der gesamte Altar ist 1,50 m hoch und 1,11 m breit.

Albrecht Dürer P. 177. Erworben auf der Auktion Gutekunst in Stuttgart 1906.

MEISTER BERTRAM,

EINE RESÜMIERENDE BETRACHTUNG AN DER HAND DER LICHTWARKSCHEN STUDIE.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

Das Wesen unserer frühdeutschen Kunst ist uns noch lange nicht hinreichend verständlich geworden. Es liegt dies weniger daran, daß es an Werken fehlte, als an dem Umstande, daß es uns noch sehr an Künstlerindividualitäten mangelt, die wir mit sicherer Hand zu umreißen imstande sind. Der Forschung soll hieraus kein Vorwurf abgeleitet werden. Was will sie tun, wo es ihr fast ganz und gar an den erforderlichen Unterlagen, an urkundlichen Nachrichten und positiven Anhaltspunkten gebricht? Nur der Zufall kann hier zu Entdeckungen von einschlagender Wichtigkeit führen. Solch ein Zufall war es auch, welcher den Hamburger Meister Bertram erstehen ließ. Wenn wir heute imstande sind, uns eine Vorstellung dieses Künstlers, seiner Auffassung und Schaffensart zu machen, so verdanken wir dies in erster Linie dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, dem Prof. Dr. Alfred Lichtwark. Nicht nur ist er den Spuren Bertrams nachgegangen; er hat auch nicht eher gerastet, bis er den größten Teil der heute dem Meister zuzuschreibenden Werke in der Hamburger Kunsthalle vereinigt hatte. Es ist erfreulich, die Kunst eines Meisters und noch dazu eines so frühen Meisters in seiner Heimatstadt an einer solch beträchtlichen Fülle von Werken studieren zu können. Das Zentrum ist gegeben, um von demselben aus nunmehr mit geschärftem Blick den einzelnen Strahlen nachzugehen. Den kräftigsten Anstoß gibt uns hierzu Lichtwark selbst mit seiner Ende vergangenen Jahres herausgegebenen, 409 Seiten umfassenden, reich illustrierten Studie »Meister Bertram. Tätig in Hamburg 1367—1415«. Sie ist der Versuch einer Charakteristik des Künstlers auf Grund der bei der Zurückgewinnung seiner Werke für das Museum seiner Vaterstadt gemachten Beobachtungen.

Den Anlaß zur Erforschung der eigenartigen Persönlichkeit des Meisters Bertram gab die von Schlie auf dem Kunsthistorikerkongreß zu Lübeck im Jahre 1900 verkündete Mitteilung, daß der große Altar zu Grabow in Mecklenburg nicht von Lübeck aus, wie bis dahin angenommen wurde, sondern von Hamburg aus und zwar nach dem großen Brande in Grabow im Jahre 1731 gestiftet worden sei. Nähere Nachforschungen ergaben, daß er aus der Petrikirche in Hamburg stammte, und daß sein Verfertiger der zwischen 1367 und 1415 in

Hamburg tätige Meister Bertram war. Dies war eine für die Kunstforschung sehr gewichtige Entdeckung. Es war die Möglichkeit geboten, einen Künstler vom Ende des 14. Jahrhunderts in seinem Leben und in seinen Werken greifbar zu erfassen. Lichtwark führte die Untersuchung weiter. Er konstatierte, daß der von Lappenberg um ein volles Jahrhundert zu spät angesetzte Harvestehuder Altar ebenfalls ein Werk Bertrams sein müsse, daß ferner das Marienleben im Museum zu Buxtehude und ein Altarwerk im South Kensingtonmuseum in London mit ihm in engen Zusammenhang zu bringen seien. Auch konnten durch wunderbaren Zufall die beiden am Grabower Altar fehlenden Bilder, nachdem sie von der zu Ende des 16. Jahrhunderts vorgenommenen wertlosen Übermalung befreit worden waren, wieder aufgefunden werden. So erweiterte sich der Gesichtskreis zur Beurteilung des Meisters Bertram mehr und mehr. Nach jeder Hinsicht hin erschien er von Wichtigkeit, so auch in kulturgeschichtlicher Beziehung. Er malte, wie Lichtwark hervorhebt, die heiligen Geschichten, als hätten sie sich um 1380 in Hamburg zugetragen, und bildete die heiligen Gestalten, als wären sie zu seinen Tagen über die Straßen und Plätze Hamburgs gewandelt. Dazu ist er der einzige Hamburger Maler jener Zeit, dessen inneres Wesen erkennbar vor uns steht. Er ist aber auch der früheste Tiermaler und Landschafter des Nordens. Alles weist ferner darauf hin, daß er Maler und Bildhauer zugleich war. So hat Bertram nicht nur für Hamburg Wert, er ist von der größten Bedeutung auch für die Kunstgeschichte überhaupt. Es war darum keine lokal-einseitige Übertreibung, wenn Lichtwark dem Meister Bertram eine solch erhöhte Aufmerksamkeit schenkte und ihm eine verhältnismäßig umfangreiche Publikation widmete. Er tat es, weil er wußte, daß mit Bertram ein gewichtiger Angelpunkt für die deutsche Kunstgeschichte gegeben war.

Lebensdaten über Meister Bertram sind nur in geringer Anzahl vorhanden. Wir erfahren, daß er schon 1367 für den Hamburger Rat ein Bildwerk ausführt. Weiter liegen zwei ausführliche Testamente von ihm vor, die uns in seine Familien- und Verwandtschaftsverhältnisse einführen. Diese Nachrichten lassen den Schluß zu, daß Bertram gegen 1345 geboren wurde. Als er 1379 den Grabower Altar in Angriff nahm, stand er in der Mitte der dreißiger Jahre. 1390 tat er, in der Mitte der vierziger Jahre stehend, das Gelübde einer Romfahrt. Lichtwark schließt aus den beiden Testamenten, daß der Buxtehuder Altar erst nach 1390 geschaffen sein könne, weil das Kloster im ersten Testament noch nicht, dagegen im zweiten Testament bereits bedacht wird. Gestorben wird Bertram sein kurz vor 1415. Seite 55—56 stellt Lichtwark die Nachrichten über Bertrams Leben in chronologischer Reihenfolge zusammen.

In einem besonderen Kapitel spricht sich Lichtwark über Bertrams künstlerische Herkunft aus. Es läßt sich die Möglichkeit, daß Bertram wie Meister Francke eine lokale Tradition fortführt, nicht von der Hand weisen, um so mehr, als Bertram jung nach Hamburg gekommen. Etwas Bestimmtes läßt sich jedoch hier nicht sagen. Einstweilen stehen wir noch bei Bertrams Kunst und ihrer Herkunft wie vor einem Rätsel. Das Lebenswerk des Meisters

läßt ihn als eine aus sich selbst heraus schaffende, selbständige Persönlichkeit erscheinen. Ein Lehrer oder Vorbild, bei dem er geborgt haben könnte, ist nicht nachzuweisen. Auch kann man sich kaum denken, daß sich Bertram bei verschiedenen Meistern Rat geholt hätte. Er müßte denn, wie Lichtwark mit Recht bemerkt, denselben gerade das seiner Natur Konvenierende abgelauscht und dies dann in der Bearbeitung zu etwas Einheitlichem verschmolzen haben. Dagegen aber läßt sich konstatieren, daß seine Werke nachgeahmt worden sind. Dies drängt notwendigerweise zu dem Schluß, daß wir es in dem Meister mit einer ausgesprochenen Künstlerpersönlichkeit zu tun haben (Lichtwark S. 68). Seine künstlerischen und technischen Ausdrucksmittel kommen, wie Lichtwark näher ausführt, weder bei einem seiner Vorgänger noch bei einem seiner Zeitgenossen vor. Sie sind etwas ganz Exzeptionelles. Meister Bertram, das ist der auch durchaus berechtigte Schluß Lichtwarks, muß bis auf weiteres aus sich heraus erklärt werden.

Mit Bertram beginnt eine ganz neue Behandlung der Stoffwelt. Er bricht das konventionelle Schema in der Gestaltung der biblischen Stoffe. Er erzählt die heiligen Vorgänge, als seien sie noch nie geschildert worden. Auch kommt ein neuer Typus in der Behandlung der menschlichen Gestalt auf. Die Proportionen des Körpers werden gedrungen. Die langen Linien des Faltenwurfs machen kräftigen, wenn auch schwerfälligen Formen Platz. Die Gebärden gewinnen an individuellem Ausdruck, die Gesten reden eine natürliche Sprache. Der Mensch wird nicht mehr lediglich als Mensch betrachtet. Er wird in seiner Umgebung, sei es im Freien oder sei es im geschlossenen Raum, gesehen. Die Perspektive wird versucht, das Helldunkel in seinem Zauber erkannt. Im einzelnen wird nachgewiesen, wie Bertrams Gestaltung der überlieferten Stoffe an Leben und Natürlichkeit zunimmt, wie er in allem Realisierung und Verinnerlichung des Althergebrachten anstrebt. Woher nun aber die Ursachen dieser großen Stilwandlung in Form, Kolorit, Raumanschauung und Behandlung der überlieferten Stoffe? Lichtwark erklärt sie aus der Zeit. Ein neuer Stand gewann kräftig aufstrebend die Überhand, nämlich das eben zum Bewußtsein seiner Selbständigkeit und Macht erwachsene Bürgertum. Das Aristokratische der Kunst wird abgestreift. Ein äußerlich weniger vornehmes, aber innerlich um so reicheres Leben entfaltet sich. Man sucht nach neuen Ausdrucksmitteln. Die Quellen fand man im Wesen der Mystiker, deren Anschauungen mit der Mitte des 14. Jahrhunderts auch nach dem Norden zu dringen begannen. Nur das traumhaft visionäre Wesen der Mystiker vermag uns eine Erklärung für das sich in Bertrams Kunst äußernde realistische Lebensgefühl und seinen starken dramatischen Drang zu geben. Seite 85 ff. untersucht Lichtwark, wie weit die stofflichen Ideen Bertrams alt und wie weit sie neu sind. Bertrams Darstellungskreis beschränkt sich auf das alte Testament, das Marienleben, die Apokalypse und einige Heiligenlegenden. Hiervon kommt nur das Marienleben in jener Zeit neben Bertram vor, nämlich am Kölner Klarenaltar. Alle anderen Stoffe sind neu. Er selbst wiederholt ja dieselben Gegenstände des öfteren. Doch ist die Einzelbehandlung stets eine verschiedene. Die Typen und Motive

werden abgewandelt. Lichtwark legt dies in eingehender Art dar. Eine Wiederholung als solche kommt nicht vor. So darf man annehmen, daß die Ideen dem Künstler zu eigen gehören.

Bertram verwendet auf seinen Bildern noch den Goldgrund. Aber wie tut er das? Er gibt ihn als selbständigen Faktor auf. Er ist keine abschließende Wand mehr, sondern er erhält das Wesen von Luft und Raum. Seine Figuren kleben nicht auf dem Goldgrunde. Sie bewegen sich freiplastisch vor ihm. Hierdurch wird eine seltene Ruhe und Größe der dekorativen Wirkung erzielt (Siehe S. 93). Bertram vermag den Goldgrund fast schon aufzugeben, ihn fast schon wie Luft zu behandeln. Das Silhouettieren der Figuren gegen den Goldgrund hört auf. Derselbe wird infolgedessen nicht mehr gefühlt. Ein weiterer Fortschritt bei Bertram besteht in der Vertiefung der Fläche, auf der sich die Gestalten bewegen. Die Stereometrie des Raumbildes wird erkannt, gefühlt und angestrebt. Die Bodenfläche wird eine wirklich gefühlte Ebene mit perspektivischer Aufsicht. Die Figuren bewegen sich im Raum. Das Flächenbild wird zum Tiefenbild.

Erstaunlich groß ist Bertrams Fähigkeit in der Kennzeichnung seelischer Vorgänge. Er ist einer der größten Erfinder auf diesem Gebiet. Er besitzt die Gabe, alles endgültig und mit den sichersten und knappsten Mitteln auszudrücken. Er ist kurz und dramatisch zugleich. Lichtwark gibt hierfür bezeichnende Proben.

Bertram ist ja noch nicht zum unmittelbaren Naturstudium durchgedrungen, doch ist er schon imstande, lebendige Charaktere hinzustellen. Er unterscheidet die vornehmen und die niederen Stände. Sein Streben, natürlich zu sein, führt ihn oft nahe an die eigentlich naturalistische Darstellung heran. Er hat die Fähigkeit zu individualisieren und er tut dies auch in weitreichendem Maße. So charakterisiert er die Juden nicht mehr nur durch die Judenhüte, sondern schon durch Rassenzüge. Er gibt eben Charaktertypen oder will sie wenigstens geben.

In der Darstellung des Nackten ist Bertram natürlich noch schwach. Aber er kennt die Verhältnisse und ist sicher im Ausdruck der Stellungen, Bewegungen und Gesten. Auch ist er schon bemüht, im Fleischton der Natur so nahe wie nur möglich zu kommen. Bei den Frauen verwendet er einen rosigen Ton. Bei den Männern dagegen kommen die mannigfaltigsten Töne zur Anwendung. In den Einzelformen des Gesichts und Körpers verspüren wir überall die Wendung auf eine unmittelbare Anschauung der Natur. So wird z. B. die Umgebung des Auges scharf beobachtet und namentlich bei den Männern sehr weitgehend individualisiert. Auch der Mund wird mit Verständnis gebildet. Merkwürdig erscheint, daß Bertram in seinen Gemälden die Männer, in der Skulptur die Frauen mehr individualisiert.

Stark ausgeprägt ist beim Meister Bertram die Liebe zum Tier. Kaum einer seiner Zeitgenossen und Nachfolger ist in der Tierdarstellung so weit gegangen wie er. Die Schöpfung der Tiere, Joachim bei den Hirten, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten tun dies deutlich dar. Auffallend gut beobachtet sind die Fische. Der Hügel mit der Schafherde

neben dem heiligen Joachim darf als das älteste wirkliche Tierbild in der deutschen Tafelmalerei angesprochen werden. Auch in der Landschaft läßt sich ein energischer Fortschritt konstatieren. Der Wald auf der Erschaffung der Pflanzen darf als die erste Landschaft in der deutschen Kunst angesehen werden. Es ist geradezu auffällig, wie weit Bertrams Nachfolger, insonderheit Meister Francke, in alledem noch hinter ihm zurückbleiben. Es mußte eben eine geraume Zeit vergehen, ehe solch ein bedeutender Geist Gemeingut aller geworden.

Mit der Architektur geht Bertram sowohl in den Formen wie in den Verhältnissen ziemlich willkürlich um. Wir finden bei ihm phantastisch-dekorative Gebilde, die seiner eigenen Erfindung entsprungen, und Baulichkeiten, welche als Nachbildungen der Wirklichkeit gedacht sind oder die sich an eine aus der Wirklichkeit bekannte Form anlehnen. Man muß bei Bertrams primitiv erscheinenden Architekturen bedenken, daß er mit den Augen seiner Zeit sah, und dann wird man seine Architektur nicht mehr als plumpe Unbeholfenheit, sondern schon als eine Tat betrachten. In der Darstellung des Innenraumes ist Bertram seinen Nachfolgern ebenfalls weit voraus. Rasch schreitet er von der bloßen Andeutung der Innenarchitektur zur folgerichtigen Wiedergabe des Raumes vor. Er bringt es schließlich fertig, die Figur als vom Raum umschlossen hinzustellen.

In der Farbe macht sich bei Bertram ein jugendfrisches Leben bemerkbar. Sie nimmt mit der fortschreitenden Entwicklung an Leuchtkraft zu. Sie gewinnt die Fähigkeit, die Kontraste zu markieren. Sie beginnt, das Clairobscur zum Ausdruck zu bringen. »Sie fängt an zu schimmern und leuchten, zu glühen und zu strahlen, sucht die Wirkung des Gegensatzes und der Tonigkeit, sie verfügt über alle Mittel der Schönfarbigkeit und beginnt bereits, sich dem Helldunkel zu vermählen« (S. 146). Bertram befindet sich allerdings selbst hierbei auf einem Übergangsstadium. An Werken des gleichen Altares läßt sich die Entwicklung vom Primitiven zum Ausgebildeten verfolgen. Was aber bei alledem am meisten Genuß bereitet, das ist die stark sich geltend machende, ganz außergewöhnlich koloristische Begabung Bertrams. Mit feinem Taktgefühl studiert Bertram die Wirkung des Lichts auf das Fleisch. Er beobachtet aber auch die Beleuchtung eines freistehenden Körpers, ja er schwingt sich sogar zum Studium der Beleuchtung eines Innenraumes auf. Auch das Helldunkel versucht er zum Vortrag zu bringen. In den Waldlandschaften des Grabower und Buxtehuder Altares erscheint es am folgerichtigsten entwickelt. Beim Segen Jakobs wogt es zwischen den Figuren von durchlichteten Dunkelheiten, welche deutlich erkennen lassen, wo hinaus des Meisters Streben ging.

In der Perspektive verfährt Bertram mit großer, wenn auch gefühlsmäßiger Überlegung. Seine Empfindung für dieselbe ist in hohem Grade entwickelt. Beim Tronsitz auf der Krönung Mariae am Grabower Altar sind sogar die Ansätze einer Luftperspektive unverkennbar. Dabei darf aber nie aus dem Auge verloren werden, daß Bertrams Perspektive diejenige eines natürlichen Gefühls ist.

Bertrams Einfluß auf seine Nachfolger ist ein auffallend großer. Lichtwark zeigt dies an dem Altar der Antoniterpraezeptorei zu Tempzin in Mecklenburg und an dem Göttinger Altar im Provinzialmuseum zu Hannover. Aber er wagt noch nicht alle Fragen zu lösen. So verrät das Laienkreuz in der Kirche zu Doberan enge Beziehungen zu Bertram, für die sich aber eine Erklärung deswegen noch nicht geben läßt, weil Motive vorkommen, die wir bei Bertram noch nicht gewohnt sind. Um Nachahmungen kann es sich hier nicht handeln. Es dürfte sich wohl verlohnen, dem weiter nachzugehen und einmal, vom Meister Bertram ausgehend, eine genaue Untersuchung sämtlicher Werke der Nach-Bertramschen Epoche vorzunehmen. Einer kann natürlich nicht auf einmal alles klären. Es genügt, wenn er den Anstoß gibt. Mögen andere den von ihm gewiesenen Weg glätten und ebnen! Gewiß sind hier Probleme von der weittragendsten Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte zu lösen. Näher untersucht dann Lichtwark das Verhältnis Meister Bertrams zu Meister Francke. Er stellt fest, daß Francke kein Schüler Bertrams ist. Bertram dringt, obwohl der ältere, in mehr als einer Richtung sehr viel weiter vor als Francke. Dieser aber wiederum entwickelt auf der anderen Seite Kräfte und Mittel, die bei Bertram nicht einmal im Keim vorhanden scheinen. Doch hat Francke die Werke seines Vorgängers gekannt und vieles daraus herübergenommen. Warum sollte er das auch nicht! Wo sollte er auch anders Anregungen empfangen und lernen als eben an den Werken, die vor ihm geschaffen worden! Ein klaffender Unterschied aber trennt beide: Bertram benützt die Farbe, um räumlich-plastische Wirkungen zu erzielen; er lockert und lichtet sie auf. Francke dagegen geht auf Flächenwirkung aus. Bertram ist die Farbe Mittel, Francke ist sie Zweck (Siehe S. 166). Trotz des zeitlichen Unterschiedes geht Bertram im Raumgefühl weit über Francke hinaus. Er ist der bahnbrechende Riese, Francke der genial begabte Erbe. Wir können diesen erst verstehen, wenn wir ihn neben jenem sehen. In ihrem koloristischen Wesen sind sie einander nahe verwandt.

Man hat sich bislang nicht getraut, von der hanseatischen Kunst vor dem Einbruch des niederländischen Einflusses als einer selbständigen Erscheinung zu sprechen. Nach den Untersuchungen und Feststellungen Lichtwarks aber wird man notwendigerweise gedrängt, die konventionelle Anschauung der Kunstgeschichte zu modifizieren. Die Werke Bertrams reden eine zu deutliche Sprache, als daß man sie nicht als etwas Ebenbürtiges neben den Leistungen der bisher bekannten Zentren hinstellen dürfte. Allerdings hört diese Selbständigkeit mit der Mitte des 15. Jahrhunderts auf. Die kräftigen Wogen verlaufen, vom festen Gestade gebrochen, zur ruhigen breiten See. Die hanseatische Produktion von 1370—1400 ist nicht eine Art unpersönlicher Kunst als Ausläufer der kölnisch-westfälischen Wurzel. Sie erscheint als etwas in sich Autochthones. Fast darf man jetzt sogar von einer Priorität der hanseatischen Kunst sprechen, ist ja doch in Rücksicht zu ziehen, daß die bisher um 1380 angesetzten kölnischen Bilder um mehr als ein Jahrzehnt später, also etwa um 1400 datiert werden müssen. Die kölnisch-westfälische Kunst vor Meister Bertram aber hat mit diesem keinerlei Verwandt-

schaft. Noch nicht geklärt ist das Verhältnis zur böhmischen Kunst. In Betracht käme wohl nur die nordböhmische Kunst. Verwandtschaften bestehen, aber muß darum auch ein tatsächlicher Zusammenhang angenommen werden? Es ist lebhaft zu wünschen, daß allen diesen Anregungen Lichtwarks einmal nachgegangen und der Versuch gemacht wird festzustellen, ob und wie weit die hanseatische Kunst jener Tage selbständig ist. Die begonnene Arbeit der Aufsuchung der Persönlichkeiten müßte fortgeführt werden.

Gehen wir nunmehr, dem Leitfaden der Lichtwarkschen Studie [1]) folgend, zu den Werken Meister Bertrams über und fassen wir zunächst den Grabower Altar ins Auge! Die Bezeichnung »Grabower Altar« ist eigentlich keine zutreffende, doch ist sie einmal so eingeführt. Der Altar stammt nämlich aus St. Petri in Hamburg, woselbst er ehedem als Hauptaltar in Gebrauch stand. Seine Stiftung und Entstehung fällt in eine Zeit lebhafter Bautätigkeit an St. Petri, aber auch zugleich in eine Periode wirtschaftlichen und politischen Gedeihens der Gemeinde und der Stadt überhaupt. Nur so erklärt sich seine gewaltige Anlage und der große Reichtum der Einzelgestaltung. Der komplizierte Plan zu diesem umfangreichen Werk kann, wie Lichtwark mit Recht hervorhebt, nicht dem Künstler zugeschrieben werden. Zur Ausarbeitung eines solchen war nur ein Geistlicher, nicht ein Künstler befähigt. Der Altar war ursprünglich ein dreifach wechselbarer Wandelaltar. Die Praedella enthält in breitem Relieffries die Verkündigung, Johannes den Täufer, Kirchenväter und Ordensgründer. Die Außenseiten bei vollständig geschlossenem Altar entbehren heute ihrer sicherlich einstmals vorhanden gewesenen Malereien. In seinem zweiten Zustand schildert er in 18 Bildern die Erschaffung der Welt, die Geschichte der ersten Eltern und die der Patriarchen bis zum Segen Jakobs. In den übrigen sechs Feldern werden die Hauptereignisse aus dem Marienleben vorgeführt. Bei ganz geöffneten Schreinen wird in Vollplastik die Kreuzigung sichtbar, um die sich in zwei Reihen einzeln stehend die Propheten, Apostel, Märtyrer und Heiligen der Frühzeit schaaren. Oben im Ornament finden wir die klugen und törichten Jungfrauen und noch einmal die Propheten. So wird uns in dem Altarwerk die ganze Heilsgeschichte vom Weltanfang bis zu den großen Ordensgründern des späteren Mittelalters geschildert. Lichtwark weist darauf hin, daß dem Altar, dessen Typus der älteste seiner Art ist, das gefühlsmäßige Gleichgewicht in der rhythmischen Verteilung der Darstellungen fehlt, und vermutet, daß diese Unsymmetrie nicht auf den Künstler, der gewiß auf ein Gleichgewicht hingestrebt haben würde, sondern auf den Urheber des Planes zurückgeht.

Bei der Betrachtung der Gemälde fällt es auf, daß nur einmal eine einzelne Szene vorkommt, daß sonst aber ständig im Zusammenhang erzählt wird. Es war hier also eine Kraft tätig, welche auf schildernde Erzählung, nicht auf die Unterbringung von möglichst vielem verschiedenem Stoff ausging. Letzteres hätte gewiß mehr im Interesse des den Kreis der Darstellungen

1) Vgl. auch die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin III, S. 187—189.

bestimmenden Geistlichen gelegen. Ersteres aber dürfte wohl auf die Neigungen des Künstlers zurückzuführen sein. Erfreulich ist es, daß Lichtwark den Einzelschilderungen der Gemälde stets eine Abbildung beigefügt hat, hierdurch die Schaffung einer deutlichen Vorstellung ermöglichend.

Abb. 1. Meister Bertram: Der 4. Schöpfungstag vom Grabower Altar.

Der Altar beginnt mit der Schöpfungsgeschichte. Nicht zum zweiten Mal sind die sechs Schöpfungstage in der deutschen Kunst so aphoristisch und dabei so monumental behandelt worden. Gewaltig hebt sich die imponierende und dabei doch menschlich gedachte Gestalt Gott Vaters heraus. In kurzen Andeutungen werden die zugleich symbolisch und naturalistisch erfaßten Handlungen der Schöpfungsgeschichte gegeben. Beim erstenSchöpfungstag fällt uns auf, daß die Erschaffung der Erde und der Teufelssturz auf

einem Bilde zusammengezogen sind, was sonst nicht üblich ist. Sowohl beim ersten wie beim zweiten Schöpfungstag zeichnet sich das Antlitz Christi vor demjenigen Gott Vaters durch eine höher entwickelte Individualisierung aus. Das eine Mal ist es feuerrot, das andere Mal karmin gefärbt. Die

Abb. 2. Meister Bertram: Die Verwarnung vom Grabower Altar.

Landschaft auf dem vierten Schöpfungstag (Abb. 1)[2]) ist die frühest bekannte Landschaft in der nordischen Tafelmalerei. Das Helldunkel des Waldinnern bleibt bis weit ins 15. Jahrhundert hinein ohne Seitenstück. Die Größenverhältnisse zwischen der Figur Gott Vaters und der Landschaft sind

2) Anm.: Die Illustrationen wurden uns in dankenswerter Weise durch Hrn. Prof. Dr. Lichtwark aus seiner Studie über Meister Bertram, um unsere Ausführungen zu verdeutlichen, zur Verfügung gestellt.

bereits mit scharfem Auge beobachtet. Die Richtung Bertrams auf Realistik der Wiedergabe findet ihren beredtesten Ausdruck in dem Bilde der Erschaffung der Tiere, welche in großer Anzahl Gott Vater rings umgeben und schon auf eifriges Naturstudium schließen lassen. Bertrams Denkweise ist eine tiefgegründete. Es zeigt sich dies z. B. darin, daß er sich Adam auf dem Bilde seiner Erschaffung als jugendlichen Mann, ja fast als Jüngling denkt, daß derselbe aber auf dem Bilde der Erschaffung Evas bereits zum bärtigen Manne geworden. Solch kleine Motive rücken uns die Persönlichkeit des Künstlers menschlich immer näher. Er wird uns sympathisch. Das Bild der Verwarnung (Abb. 2) stellt Lichtwark als eine der wichtigsten Kompositionen des Altares hin. Die Abwägung der Massen erregt unsere Verwunderung. Die innerliche Empfindung ist in reichem Maße zum Ausdruck gebracht. Die Gruppenbildung operiert geschickt mit figürlichen Überschneidungen. Beim Sündenfall ist auf die vortreffliche Charakterisierung Adams und Evas hinzuweisen. Jener fühlt sich unsicher, zaghaft, er zweifelt. Diese aber steht positiv und bestimmt da. Etwas eminent Vollendetes ist die sicher gegebene Figur der Eva auf dem Bilde der Entdeckung des Sündenfalls. Ihr Körper ist von hoher formaler Schönheit. Wie wenig gebeugt, wie selbstbewußt tritt sie Gott Vater entgegen, alle Schuld unbeirrt auf die sich am Boden windende Verführerin abwälzend! So kann nur ein Weib auftreten! Ein Mann pflegt solchen Situationen nicht gewachsen zu sein. Aber auch das Gegenteil, die vollkommene Zerknirschtheit und Niedergeschlagenheit, weiß Meister Bertram und noch dazu in drastischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Die Vertreibung aus dem Paradiese gibt hierfür den sprechendsten Beweis. Wie verraten Mienen, Gesten und Bewegungen die geistige Depression des ersten Elternpaares nach vollführter Übertretung des göttlichen Verbotes! Bertram weiß seine realistische Empfindungsweise so weit zu steigern, daß die heilige Handlung darüber fast ihren Charakter verliert und profan wirkt. Das Bild »Adam baut die Erde« wirkt kaum noch als eine Szene aus dem alten Testament. So ist auch die Gegenüberstellung von Kain und Abel auf dem Bilde des Opfers beider außerordentlich prägnant. Der Unterschied zwischen den Brüdern ist aufs Schärfste markiert. Der Bau der Arche überrascht durch seine nur andeutende und dabei doch vollkommen verständliche Ausdrucksweise. Eine in sich geschlossene Handlung ist es nicht, die wir vor uns haben. Es sind eigentlich nur Bruchstücke vorhanden. Aber diese genügen namentlich dem mit dem Schiffsbau vertrauten Norddeutschen, um sich ein phantastisches Bild der verschiedenen Vorgänge zu schaffen. Beim Opfer Abrahams ist der landesübliche Typus insofern abgewandelt, als Isaak nicht mehr das geduldig stillhaltende Opferlamm ist. Vielmehr sträubt er sich mit Händen und Füßen gegen das ihm Bevorstehende. Auch in den verzerrten Gesichtszügen prägt sich dies deutlich aus. Der Fortschritt gegen die entsprechende Darstellung am Doberaner Altar ist offenbar. Das Bild »Jakob und Esau« gibt zu vielen Beobachtungen Anlaß (Abb. 3). Das Antlitz des durch Kissen im Rücken gestützt auf seinem Lager sitzenden Jakob trägt den typischen Ausdruck des Blinden. Die Bewegungen verraten unverkenn-

bar die natürliche Unbeholfenheit des blinden Alten. Esau blickt wild, sein Haar steht in wirren Strähnen über der Stirn, die Unterlippe ist vorgeschoben und deutet auf rohe Kraft. So ist der Charakter Esaus in jeder Hinsicht meisterhaft geschildert. Der über der Szene schwebende architektonische

Abb. 3. Meister Bertram: Jakob und Esau vom Grabower Altar.

Baldachin verjüngt sich perspektivisch nach der Tiefe. Alles das läßt uns dieses Bild als eines der wichtigsten des Altares erscheinen. Eine der lieblichsten Schöpfungen unter den folgenden Szenen ist die Anbetung der Könige. Es genügt vollkommen, wenn man sich in das Anschauen der natürlichen Bewegungen des Jesusknaben vertieft. Der knieende König hat sein linkes Oberärmchen angefaßt. Darüber ist er erschrocken. Er strebt nach der Mutter hin, nach der er die Rechte ausstreckt, dabei das rechte Bein krümmend.

Maria hält das Kind in seelischer Erregung. Auch bei der Darstellung im Tempel wendet sich das Kind vom greisen Simeon, der es mit verhüllten Händen anfaßt, nach der Mutter hin, nach der es beide Hände ausstreckt. Der Bethlehemitische Kindermord gibt uns ein vortreffliches Zeugnis dafür, wie sehr Meister Bertram befähigt war, für die verschiedenen seelischen Empfindungen auch jedesmal den entsprechenden Ausdruck zu finden. Die Frau rechts am Boden herzt in gebrochenem Schmerz ihr totes Kind. Die Gesichtszüge sind schlaff. Der Schmerz hat sie vollkommen niedergedrückt. Die Frau über ihr ringt die Hände nach Herodes hin, ihn um Erbarmen anflehend. Dabei scheint sie sich ihrer Ohnmacht bewußt zu sein. Anders die dritte Frau, die laut schreiend und mit verzerrtem Gesicht den Mörder ihres Kindes beim linken Oberarm packt. Empfindungslos gebietet Herodes die Fortsetzung des beispielslosen Mordens. Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten stellt sich als ein Familienidyll von seltenem Liebreiz dar. Auch ist sie vor den anderen Bildern durch einen hohen Grad von Sattheit und Glut der Farben ausgezeichnet.

Jugendfrische Auffassung, natürliche Anschauung, naive Beobachtung, dazu ein fester Wille sprechen aus allen diesen Bildern. Nicht immer ja glücklich im Ausdruck seiner Ideen, ist Meister Bertram doch feinfühlig in allem, stürmisch im Temperament, lebendig in der Erzählung.

Ein flüchtiger Blick auf die Skulpturen des Grabower Altares läßt erkennen, daß dieselben nicht sämtlich auf ein und dieselbe Hand zurückgehen. »Neben einer Reihe lieblicher Frauen und großartiger Apostel und Prophetengestalten, die heute den Künstler entzücken und dem unbefangenen Laien, der ein Herz hat, unmittelbar Genuß gewähren, erscheinen andere wohl als derselben Art, aber kaum derselben Hand angehörig« (S. 241). Die Werkstatt ist wohl die gleiche, nicht aber der Meister. Wahrscheinlich rühren die besten Bildwerke vom Meister selbst her. Wie weit die Polychromie noch sein Werk ist, muß eine offene Frage bleiben. Bei einigen waltet kaum ein Zweifel über seine Urheberschaft. Lichtwark nennt Christus, Maria Magdalena und Paulus. Im übrigen muß auf die Restaurationen von 1595 und 1734 Rücksicht genommen werden. Die Köpfe des Josua und Micha sind nach Lichtwark um 1595 erneuert. Den Propheten Micha in der Bekrönung hält er in Schnitzerei und Bemalung für einen Teil der Restauration von der Wiederherstellung vom Jahre 1734.

Den Mittelpunkt des Altares in vollkommen geöffnetem Zustande bildet die eindrucksvolle Gruppe der Kreuzigung (Abb. 4). Christus leidet nur symbolisch. Noch ist er als Sieger über Tod und Hölle aufgefaßt. Maria sinkt nicht in ohnmächtigem Schmerz zusammen. Noch wohnt sie, wie Lichtwark sich treffend ausgedrückt hat, als Göttin dem Opferakt bei. Johannes blickt schmerzerfüllt, nicht verzweifelt empor (S. 247). Die Gestalt Christi berührt uns eigenartig. Sie hat etwas »Zeitloses« an sich. Sie schwebt erhaben über den ganzen anderen Darstellungen des Altares. Der außerordentlich realistisch durchgebildete Körper läßt erkennen, daß Bertram sehr viel Empfindung »für die lebende Materie des Fleisches« hat.

Die Verteilung der Statuetten ist in folgender Weise erfolgt: am Fuße des Kreuzes stehen 13 Apostel, von denen Petrus und Paulus als die Schutzheiligen etwas höher als die anderen gerückt sind. An die Apostel reihen sich 9 Propheten; Micha ist als zehnter in die obere Reihe versetzt, in der

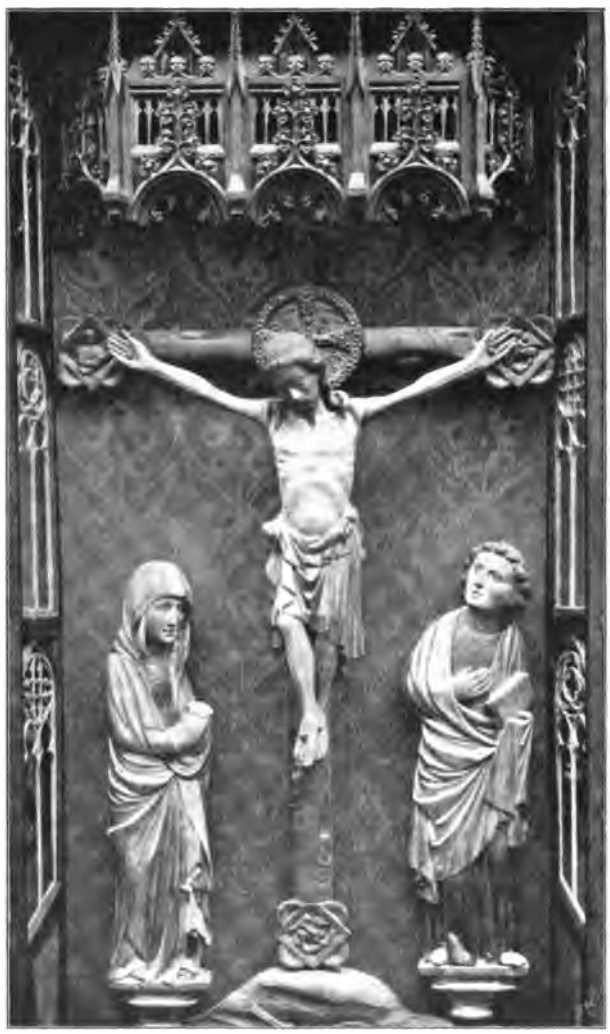


Abb. 4. Meister Bertram: Die Mittelgruppe vom Grabower Altar.

20 männliche und weibliche Heilige. In der Bekrönung, mit Ornamentfüllungen wechselnd, die 5 törichten und die 5 klugen Jungfrauen. Die Tracht der Gestalten ist eine verschiedene. Entweder ist es die konventionell-ideale oder die zeitgemäße oder endlich eine Mischung von Alt und Neu. In allem erweist sich Bertram als Naturalist; er stilisiert nicht. Die Apostel tragen die gleichen Kleidungsstücke wie die heiligen Frauen. Aber Bertram weiß mit beinahe raffiniertem Geschick der Drapierung des Mantels und den Falten

des Untergewandes bei den Aposteln etwas männliches und bei den Frauen etwas zierliches, dem Weibe eigenes zu geben. So wird man über die Gleichheit der Gewandung ganz und gar hinweggetäuscht. Die Propheten aber tragen den Mantel wiederum ganz anders als die Apostel. So wird eine

Abb. 5. Meister Bertram: Maria Magdalena vom Grabower Altar.

Mannigfaltigkeit der Tracht erzielt, die unwillkürlich frappiert. Trotzdem sind die Grundelemente die gleichen. Dies kann nur ein in sich gefestigter Künstler fertig bringen, der weiß, was er will, dessen Fähigkeit in der Variierung des Einzelmotivs eine weitgediehene ist. Um einen Einblick in die künstlerischen Gaben und Mittel Bertrams zu geben, greift Lichtwark eine einzelne Gestalt und zwar die Maria Magdalena (Abb. 5) heraus. Sie schreitet als zierliches Modedämchen mit großer Rüschenhaube dahin. Die Rechte rafft

den Mantel leicht auf, die Linke faßt unter dem Mantel die runde Salbbüchse. Das Antlitz ist derart sorgsam und verständnisinnig individualisiert, daß Lichtwark geneigt ist, in dem Figürchen eine dem Künstler nahestehende Persönlichkeit, vielleicht seine Frau oder seine Schwester zu sehen; denn die Züge

Abb. 6. Meister Bertram: Petrus vom Grabower Altar.

kehren unter den Skulpturen auch bei anderen Heiligen wieder. Überhaupt läßt die Durchreifung dieser Gestalt eine besondere Liebe des Künstlers erkennen. Und nunmehr wendet sich Licktwark den anderen Figuren zu, seine Ausführungen durch zahlreiche Vollbilder und Detaildarstellungen illustrierend. So verdichtet sich unsere Anschauung über den Künstler und seine Fähigkeiten mehr und mehr. Die Charakteristik ist bei sämtlichen Figuren eine lebhafte. Man genießt sie aber erst dann, wenn man dieselben aus dem

Altar herausnimmt und für sich betrachtet. Die Lebensfülle der Silhouette und des Ausdrucks ist eine erstaunliche. Übertreibung ist nicht vorhanden. Trotz seiner geringen Kenntnis erreicht Bertram in der Ponderation des Körpers eine frappierende Glaubwürdigkeit. Die Körper der Frauen sind lebendiger gefühlt als die der Männer. Auch sind ihre Köpfe besser proportioniert als die der Männer, die vielfach zu groß sind (vgl. Abb. 6). Lichtwark weist auf die mannigfache Variation der Motive in der Haltung hin. Kein Motiv kehrt in der gleichen Weise wieder, obwohl Anlaß dazu genug dagewesen wäre. Dazu operiert Bertram stark mit der Farbe; er schneidet z. B. den Gesichtsausdruck auf Polychromie zu. In den Köpfen offenbart sich des Meisters schöpferische Gabe in unbegrenzter Art. Jeder einzelne Kopf ist in sich durchgebildet. Bei den weiblichen Heiligen wird der Idealtypus verlassen. Bestimmend aber war für die Köpfe das Charakterbild einer jungen Frau, das, wenn auch im Ausdruck wechselnd und verschieden schattiert, allenthalben durchleuchtet.

Es ist schwer, mit Bestimmtheit zu sagen, welche Bedeutung die tronenden Figuren der Praedella haben. Vieles spricht für Lichtwarks Annahme, daß wir in ihrer Auswahl das Bekenntnis eines Mystikers zu sehen haben. Das Mittelstück der Reihe bildet die seelisch empfundene Verkündigung. Maria erschrickt vor dem Gruße. Mit staunender Geste hebt sie plötzlich und rasch die Rechte empor, wodurch die kühne Querfältelung des Mantels herbeigeführt wird.

Der Buxtehuder Altar weicht im Typ vom Grabower Altar ab. Dieser ging als Hochaltar sehr in die Höhe; seine Einzelheiten waren dem Blick entzogen. Jener dagegen stand dem Beschauer näher. Er war für den Chor der Kapelle eines Frauenklosters bestimmt und daher niedriger und breiter. Das begünstigte Bertrams Neigung zu erzählen, wobei ihm der Zweck des Altares, der für ein Nonnenkloster berechnet war, sehr zustatten kam. Aus der Bestimmung für ein Nonnenkloster erklärt sich auch die Sorgfalt, die Bertram auf die modische Frauentracht verwandte. Innere und äußere Gründe sprechen dafür, daß der Buxtehuder Altar später als der Grabower Altar geschaffen wurde. Lichtwark möchte die Mitte der 90er Jahre als Entstehungszeit in Anschlag bringen. Wie beim Grabower Altar wendet er sich auch hier den Einzeldarstellungen, seine Ausführungen durch Abbildungen verdeutlichend, zu. Als Einleitung zum eigentlichen Thema dienen drei Szenen aus der Legende der Eltern der Maria. Das Opfer Joachims erfreut durch seine lebendige Erzählung. Es darf wohl auf die Ähnlichkeit im Gesichtstypus mit dem Hohepriester und dem Joseph auf dem Bilde der Geburt Christi am Grabower Altar hingewiesen werden. Die eine emporgezogene Lippe bei dem abwehrenden Priester kennen wir schon von der Entdeckung des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradiese und der Darstellung im Tempel als ein Bertram geläufiges Motiv. Bei der Wald- und Tierdarstellung des Bildes Joachims bei den Hirten werden wir unwillkürlich an den 4. und 5. Schöpfungstag erinnert. Der Engel ist schon sehr viel weiter gediehen als auf dem Grabower Altar. Während man beim Grabower Altar von einer

verstandesmäßigen Architektur noch nicht reden kann, darf man dies auf dem Bilde der goldenen Pforte fast schon tun. Entschieden läßt sich hier ein Fortschritt konstatieren. Eine sehr erfreuliche Schöpfung ist das Bild der Geburt der Maria Die Szene ist in ihrer naiven, ungezwungenen Natürlichkeit außerordentlich anziehend. Wie bestimmt ist ferner der Raum charakterisiert! Wie drängt sich alles, perspektivisch gedacht, in die Tiefe! Die Fensterwand hinter dem Bett ist schon mit Schlagschatten überdunkelt. Der Fortschritt wird noch einleuchtender, wenn man die beiden Verkündigungsbilder am Buxtehuder und Grabower Altar mit einander vergleicht.

Abb. 7. Meister Bertram: Besuch der Engel vom Buxtehuder Altar.

Damals wagte Bertram noch nicht, die Figuren mit Raum zu umschließen. Jetzt kniet Maria in einem offensichtlich in die Erscheinung tretenden Raum, der sie mit drei Wänden umrahmt, so daß man den Eindruck eines Zimmers gewinnt. Die Wirkung des von rechts durch das Fenster einfallenden Lichtes ist wenigstens in Umrissen geschildert. Bei der Geburt Christi auf dem Grabower Altar war die Perspektive des Stalles noch sehr mißglückt. Ganz anders ist dies bei der entsprechenden Darstellung des Buxtehuder Altares, die in dieser Hinsicht einen »sehr großen Fortschritt«

(S. 358) bezeichnet. Die Verkündigung an die Hirten darf nach Lichtwark als eine der wichtigsten Kompositionen des Meisters betrachtet werden. Die Originalität ist hier am weitesten gediehen. In allem offenbart sich der an der Natur geläuterte Sinn. Leben und intensive Handlung pulsieren in kräftiger Weise. Dazu ist das Bild durch einen feingestimmten Reichtum an Farben und Tönen ausgezeichnet. Wie geschickt Bertram zu komponieren weiß, läßt die Flucht nach Ägypten erkennen. Um den Eindruck der Fortbewegung hervorzurufen, hat er hier der nach rechts sich bewegenden Gruppe wenig Raum vor sich, um so mehr aber hinter sich gegeben. Hierdurch hat das Bild außerordentlich an plastischer Kraft gewonnen. Die hohe Gabe Bertrams in der verschiedenartigen Ausbildung des Gesichtsausdrucks kommt wohl am besten auf dem Bilde des im Tempel lehrenden Jesusknaben zur Geltung. Die mannigfache Form der Reaktion auf die Worte des Redenden bei den Zuhörern konnte kaum besser geschildert werden, als es hier geschehen ist. Sie vermag sich zu steigern von der staunenden Bewunderung bis zur zornigen Erregung. Wild auffahrend hat der eine Pharisäer sein Buch emporgehoben, um es wütend zu Boden zu schleudern. Den Besuch der Engel bezeichnet Lichtwark als eine der reifsten und schönsten Kompositionen des Meisters (Abb. 7). Die Szene ist von intimem Reiz und voll tiefer Symbolik. Ein Seitenstück läßt sich, was das Thema anbelangt, weder in der Epoche Bertrams noch lange nach ihm nachweisen. Eine große Natürlichkeit in den Mienen und Gesten erreicht Bertram auch auf dem Bilde der Hochzeit zu Kana. Namentlich ist da auf den behäbigen Patrizier rechts an der Tafel hinzuweisen, der von seiner modisch gekleideten Partnerin ein Glas mit dem umgewandelten Wein entgegennimmt, indessen er zugleich mit der Linken einen harten flachen Kuchen mit dem Rand gegen die Tischplatte drückt, um ihn mit Hilfe der Hebelkraft durchzubrechen. Lichtwark sieht in diesem bezeichnenden Zug eine der frühesten Äußerungen des neuen Geistes. An der Krönung Mariae müssen wir die Vollendung in der Perspektive bewundern. Wie Lichtwark darlegt, ist hier neben der Linearperspektive sogar die Farbe zu Hilfe genommen worden, um den räumlichen Eindruck soweit wie nur eben möglich zu steigern.

Der Harvestehuder Altar ist von kleinen Dimensionen und enthält nur vier Darstellungen aus dem Leben der Maria, nämlich die Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel und Anbetung der Könige. Neue Momente zur Beurteilung des Künstlers scheint er nicht beizubringen. Was die Datierung anbelangt, so ist der vom Grabower Altar Kommende leicht geneigt, beide etwa gleichzeitig anzusetzen. Lichtwark läßt die Frage der Zeitbestimmung ungewiß.

Zum Schluß wendet sich Lichtwark dem im Jahre 1861 vom South Kensingtonmuseum in Brüssel erworbenen »Londoner Altar« zu. Seine äußere Erscheinung trägt den Bertramschen Typus zur Schau. Der obere Abschluß, in welchem Ornamente mit goldgrundierten Medaillonköpfen wechseln, weist auf hohen dekorativen Sinn. Der Altar enthält im ganzen 57 Darstellungen. Die zwölf auf den Außenseiten behandeln verschiedene

Legenden, die 45 inneren die Apokalypse (Siehe S. 396). Von den Darstellungen der Außenseiten verraten die drei Szenen aus dem Marienleben und die drei Szenen aus der Legende der Maria Aegyptiaca am meisten Bertrams Art. Die Verkündigung ähnelt bis auf den abwehrenden Gestus der Maria sehr derjenigen auf dem Grabower Altar. Tod und Krönung Mariae wiederholen in abgekürzter Form die Darstellungen des Buxtehuder Altares. Bei den übrigen Darstellungen steht die Urheberschaft Bertrams nicht ganz fest. Doch ist eine nähere Verwandtschaft zu konstatieren.

Die klaren und durchsichtigen Ausführungen Lichtwarks, denen wir in resümierender und mehr betrachtender Form gefolgt sind, tun dar, von welch durchschlagender Wichtigkeit Meister Bertram für die deutsche Kunstgeschichte vom Ende des 14. Jahrhunderts ist. Mit einer gewaltigen Fülle von Werken seiner Hand tritt er plastisch und als Persönlichkeit, welche das künstlerische Vermögen, die Anschauungsweise und das Kulturleben seiner Zeit repräsentiert, aus einer noch in Vielem dunklen Epoche heraus. Viel bringt er uns, aber noch viel mehr gibt er uns zu denken und zu forschen. Jedenfalls aber ist es Lichtwark schon jetzt gelungen zu erweisen, daß man in Zukunft mit Meister Bertram als einem gewichtigen Faktor und Ausgangspunkt zu rechnen hat.

EINE GLOCKE AUS DEM 18. JAHRHUNDERT.

VON GUSTAV VON BEZOLD.

Die ehemalige Klosterkirche zum heiligen Kreuz in Donauwörth erhält ein neues Geläute. Zu dessen Herstellung sollten die alten Glocken mit verwendet und umgegossen werden. Die größte der drei Glocken ist sehr hübsch ausgestattet und man bedauerte, daß sie eingeschmolzen werden

Glocke aus der ehemaligen Klosterkirche Heilig Kreuz in Donauwörth.

sollte. Sie wurde dem germanischen Museum angeboten und von diesem um den Metallwert erworben.

Die Glocke ist im Jahre 1748, dem letzten der langen Regierung des Abtes Amandus Röls gegossen. Abt Amandus hatte von 1717 an die Kirche und die Klostergebäude von Heilig Kreuz neu gebaut. 1747 ließ er den alten Turm der Kirche zum größsen Teil abtragen und in seiner jetzigen Gestalt neu aufbauen. Der Bau kam noch im gleichen Jahre zum Abschluß, wie die Urkunde in dem Turmknopf besagt*). Von dem Geläute sind bei der Säkularisation des Klosters nur drei Glocken erhalten worden. Die größte wird hier abgebildet, die beiden kleineren hatten keine archaeologische oder künstlerische Bedeutung.

Unsere Glocke trägt im oberen Reif die Inschrift: Laudent nomen in choro, Psalm 149 Amandus abbas a° 1748. Dann folgt ein Puttenfries mit Ranken und Rokokokartuschen. Das Ornament ist aus einem Model geformt, der sich mehrmals wiederholt; leider ist er einigemale verkehrt eingesetzt. Die Komposition ist schön und füllt die Fläche sehr gut aus. Auf der ausladenden Fläche der Glocke sind vier Reliefs: Das große Abtswappen, Maria mit dem Leichnam Christi, S. Benedikt und Christus am Kreuz angebracht. Auf dem unteren Rand steht: Abraham Brandtmair und Franciscus Kern in Augspurg gos mich. — Die Gesamtform der Glocke ist schön; ihr Gewicht beträgt etwa 250 Kgr; sie ist auf den Ton C gestimmt.

*) Coelestin Königsdorfer, Geschichte des Klosters zum heiligen Kreuz in Donauwürtt. III. I. S. 423.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Werden und Vergehen im Völkerleben von A. Frh. v. Schweiger-Lerchenfeld. Lfg. 1. Wien und Leipzig, A. Hartlebens Verlag.

Die neueste Arbeit des unermüdlichen Schriftstellers wendet sich nicht an den Historiker, sondern an ein allgemeines Publikum. Läßt sie eine selbständige Durcharbeitung des Stoffes und ein Zurückgehen auf die primären Quellen vermissen, so ist sie doch gewandt zusammengestellt und kann zu allgemeiner Orientierung auf dem weitverzweigten Gebiete ihre Dienste tun. Das Werk ist auf 40 Lieferungen berechnet. Wir werden nach dem Abschluß eingehender auf dasselbe zurückkommen.

Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Herausgegeben von Dr. Georg Dehio, Professor und Direktor des kunstgeschichtl. Instituts der Universität Straßburg, und Dr. Gust. v. Bezold, I. Direktor des Germanischen National-Museums in Nürnberg. 4 Serien von zusammen 20 Lieferungen von je 20 Tafeln im Format 32 × 48 cm. Verlegt bei Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.

Das großzügig angelegte Tafelwerk, von dem die erste Lieferung, enthaltend 20 Tafeln mit 51 Abbildungen, vorliegt, scheint berufen zu sein, das Material für die lang ersehnte Geschichte der deutschen Plastik zu bringen.

Da zwar im Prospekt darauf hingewiesen wird, daß die Auswahl nach einem festen und eingehenden Plane erfolge, jedoch in dieser ersten Lieferung Text und Übersicht des in den kommenden Nummern Gebotenen noch fehlen, so dürfte eine eingehende Würdigung zurzeit noch nicht angängig sein. Doch läßt sich schon aus der vorliegenden ersten Lieferung ersehen, daß alle Perioden deutscher plastischer Kunst vom 11. bis zum 18. Jahrhundert berücksichtigt werden. Neben den bekannteren Werken, wie etwa der Gnesener Erztüre und den Nürnberger Tonaposteln, findet sich eine große Anzahl von hochbedeutenden Skulpturen wiedergegeben, die bisher wohl nur in den Kunstinventaren Erwähnung und Aufnahme fanden. Besonders erfreulich ist die mustergültige Publizierung der Details der Wechselburger Kanzel, deren Wiedergabe im sächsischen Kunstinventar durchaus ungenügend war; wenn auch die Aufnahme nach den Gipsabgüssen mit Notwendigkeit manche störende Beigaben bringt, so ist doch dies Kompromiß infolge der großen technischen Schwierigkeiten, die eine gute photographische Aufnahme des Originals unmöglich machen, unbedingt notwendig. Auch der für die sächsische Frühplastik hochbedeutende Grabstein des Wiprecht von Groitzsch in der Klosterkirche zu Pegau findet hier meines Wissens zum ersten Mal eine mustergültige Wiedergabe.

Die technische Leistung ist durchgehends zu rühmen. Etwas störend wirkt bei einigen besonders zart getönten Lichtdrucken die rauhe Struktur des Papiers, ein Mangel, der vielleicht in den folgenden Lieferungen behoben werden könnte. W. Josephi.

Die Denkmalpflege und ihre Gestaltung in Preussen. Von Dr. jur. F. W. Bredt. Berlin, Köln, Leipzig, Albert Ahn. 8°. VIII und 64 S. 1904.

Die vorliegende Schrift beschäftigt sich mit der Denkmalpflege in erster Linie vom uristischen Standpunkt aus. Ihr Endzweck ist, die gesetzliche Regelung des Denkmal-

schutzes in Preußen durch Diskussion der bei dieser Materie sich ergebenden Fragen in die Wege zu leiten. Damit geht Hand in Hand der allgemeinere Zweck, über das heute so aktuelle Gebiet der Denkmalpflege auch in weiteren Kreisen Klarheit zu schaffen. Daher wird in knapper und klarer Weise in den einleitenden Kapiteln zunächst versucht, den Gegenstand der Denkmalpflege, die Art der zu schützenden Denkmale, festzulegen. Eine abschließende Definition ist aus der Gegenüberstellung der verschiedenen Erklärungen in den Gesetzentwürfen und Gesetzen verschiedener Länder nicht erbracht; es werden nur drei Gesichtspunkte als allgemein gültige anerkannt, die Bedeutung der Denkmale für die Naturgeschichte, die Geschichte, dann Kunst und Kunstgewerbe.

In einem zweiten Kapitel wird in sehr warmfühlender Weise der ideelle Wert der Denkmalpflege hervorgehoben, ihr Einfluß auf den Kulturstand und das Nationalbewußtsein an manchem treffenden Wort und Beispiel vor Augen geführt.

Das dritte Kapitel handelt von den Mitteln und Wegen der Denkmalpflege. Als Leitsatz ist hier aufgestellt: »Die Aufgabe der Denkmalpflege ist und bleibt aber lediglich die Erhaltung des Bestehenden«. Der Verfasser ist indes im Lauf seiner Untersuchung selbst genötigt, über den Rahmen seines Leitsatzes hinauszugehen, und wir möchten die Abgrenzung ebenfalls als zu eng bezeichnen. Von der auf die zu schützende Materie sich beziehenden Pflege scheidet F. W. Bredt eine subjektive, wie er sie nennt, die wieder in die durch Gesetz oder Verordnung erzwungene, und die freiwillige zerfällt, eine Scheidung, die unseres Erachtens nicht ganz glücklich ist.

Von großem Interesse ist die im vierten Kapitel vorgenommene Darlegung der geschichtlichen Entwicklung und Organisation, wenn sie auch naturgemäß wenig Neues vorbringt. Besonders eingehend wird das »classement« der französischen Geschichts- und Kunstdenkmale erörtert, das für den Denkmalschutz aller mit eigenen Gesetzen nachgefolgten Staaten vorbildlich geworden ist. Im Deutschen Reich ist bekanntlich nur das Großherzogtum Hessen mit einem eigenen Denkmalschutzgesetz hervorgetreten. Die organisatorischen Maßnahmen aller übrigen Staaten können nur als vorläufige betrachtet werden. Am Schluß des Kapitels wird der bisherigen im Verordnungsweg geregelten Ordnung der Frage in Preußen eine besonders eingehende Würdigung zuteil. Im letzten Kapitel werden dann die Wünsche und Erfordernisse für ein künftiges preußisches Denkmalgesetz in Preußen aufgestellt. An der Spitze steht auch hier die Denkmälerliste, eben jenes »classement«, dann das Enteignungsrecht. Die zahlreichen Anregungen, die hier meist vom verwaltungsrechtlichen Standpunkte aus gegeben werden, sind sicher geeignet, über die vielerlei Schwierigkeiten bietende Frage in weitere Kreise Klärung zu bringen.

Als Anhang ist eine Übersetzung der einschlägigen italienischen Gesetze gegeben, die zeigen, wie in diesem Kunstlande die staatliche Fürsorge — allerdings auch aus finanziellen Beweggründen — sich sehr ins Einzelne erstreckt. H. Stegmann.

Die Bannerherrschaft Entsee bei Rothenburg o. T. Von A. Kreiselmeyer, Steinach bei Rothenburg. München 1906. Druck von F. X. Pradarutti. 64 SS. 8°.

Diese kleine Arbeit einer eifrigen Geschichtsfreundin beschäftigt sich mit den Geschicken des alten Dynastengeschlechts derer von Entsee, von deren festem Sitze auf dem sogen. Endseer Berg, nächst Steinach bei Rothenburg, spärliche Reste sich bis in unsere Tage erhalten haben, dann mit den ferneren Schicksalen der einst ansehnlichen freien Herrschaft E., unter den uffenheimischen Hohenlohe und der Reichsstadt Rothenburg o. T. Die Verfasserin kommt bei eingehender Prüfung der Quellen zu dem Schluß, daß das Geschlecht Reginhards von Entsee nicht schon 1167 bezw. 69, sondern erst — wie dies schon Bauer gegen Bensen dargetan hat — um 1240, mit Albert († 1239 in Kloster Heilsbronn) und Konrad († als Abt zu Komburg 1245), erloschen sein kann. Die weiteren Schicksale Endsees erscheinen als bedeutsame Ausschnitte aus der Geschichte der von dem staufischen Kaiserhause so sehr begünstigten Hohenlohe und der Reichsstädte Windsheim und Rothenburg. Letzteres, dem Schloß Endsee 1407 von Burggraf Friedrich V. als dem Vollstrecker der Reichsacht zerstört worden war, mußte dem Kaiser Ruprecht sich fügend die alte Burg in Trümmern lassen.

Über Einzelheiten (das anfängliche Arbeiten mit Trithemius und Papius, die meines Erachtens nicht eben glückliche Etymologie »end-see«, u. a.) hier richten zu wollen, würde an dieser Stelle zu weit führen. In der Einleitung ist natürlich Brusch(ius) für Bruchius zu lesen. Brauchbare Fundnotizen und reizvolle Volksüberlieferungen findet man in ansprechender Weise herangezogen. Dankenswerte Beigaben sind ein Abdruck der Endseer Dorfordnung von 1681 und die Geschlechtstafeln der Dynasten von E. und der Herren von Hohenlohe auf E.

Das auf gründlichem Quellenstudium (unter Benützung sämtlicher zuständiger Archive) sich aufbauende, übrigens auch anregend und flott geschriebene Büchlein verdient, im Hinblick auf die leider nicht geringe Zahl gänzlich unzureichender lokalgeschichtlicher Arbeiten, gewiß alle Anerkennung. HH.

Sechs Wandbilder aus vorgeschichtlichen Kulturperioden. Nach Aquarellen von Prof. Dr. Jul. Naue. In Farbendruck ausgeführt. Nebst Erläuterungen. Verlag von Piloty & Loehle in München. 1904. Imp. 2 und 8.

Der Zweck dieser lithographischen Farbendrucke ist, dem Laien, zumal der heranwachsenden Jugend ein möglichst getreues Bild von der äußeren Erscheinung der Menschen vorgeschichtlicher Kulturperioden zu vermitteln. Da hierbei, wie der Text ausdrücklich hervorhebt, die Beschränkung auf Bayern gemacht, vor allem Oberbayern mit seinen reichen Funden in Betracht gezogen ist, so dürfen wir von vornherein in die Zuverlässigkeit der Bilder, namentlich soweit es sich um die Zuteilung und Verwendung der Geräte und Waffen, wie in der Regel auch des Schmuckes handelt, volles Vertrauen setzen. Ist doch Julius Naue seit Jahrzehnten als einer der besten Kenner gerade der Prähistorie Bayerns bekannt und hochgeschätzt. Wo er dann freilich, wie es die gewissermaßen als Rekonstruktionen aufzufassenden bildlichen Darstellungen notwendig mit sich brachten, den Boden der Grabfunde verläßt, wird, was die Tafeln bieten, der Text uns erläutert, vielfach hypothetisch, und man wird alsdann nicht selten anderer Meinung als der Verfasser sein können. Das gilt z. B. von Schnitt und Verzierung der Gewänder, welch letztere in Ermangelung von Resten, die zuverlässigere Auskunft geben könnten, der Ornamentik der Tongefäße entlehnt ist. So beruht auch die Wiedergabe des Beiwerks — des Thrones auf Tafel I („Die weise Frau" oder die „Priesterin von Mühltal"), des Tisches auf Tafel V — und die Anbringung des einen oder andern Schmuckstückes nur auf mehr oder minder wahrscheinlichen Annahmen und Vermutungen, doch hat Naue, soweit die Tracht, um die es ihm ja allein zu tun war, in Frage kommt, in dem begleitenden Text überall sorgfältig hervorgehoben, wo das sicher begründete Wissen aufhört. Schon deswegen darf auch diese Veröffentlichung Naues mit Anerkennung begrüßt, dürfen diese Tafeln — die ersten beiden sind der älteren, Nr. III der jüngeren Bronzezeit, Tafel IV und V der Hallstatt- und Tafel VI der Völkerwanderungszeit gewidmet — mit ihren kurzen Erläuterungen insbesondere Schulen warm empfohlen werden. Th. H.

Führer durch das städtische Museum, die alte Kaiserburg und sonstige Sehenswürdigkeiten von Eger. Mit 7 Ansichten und 2 Plänen. Eger 1906. Verlag der Stadtgemeinde.

Wer der Besichtigung der interessanten Stadt Eger mit ihrer fast tausendjährigen Geschichte und der reizvollen Umgebung einen Tag oder mehr widmen will, den wird es nicht gereuen, mit diesem sorgfältig ausgearbeiteten Büchlein in der Hand dort sich umgesehen zu haben. Ein gründlicher Kenner der Stadt in Gegenwart wie Vergangenheit geleitet uns durch das ansehnliche Museum, in dem wir einer stattlichen Reihe von Denkmälern des öffentlichen und privaten Lebens in Alteger begegnen und an der örtlichen Sonderart, dem bunten Hausrat und der eigenartigen Tracht des Egerländchens, an den natur- und vorgeschichtlichen Sammlungen uns erfreuen. Vom Museum aus besuchen wir die alte Kaiserburg mit der berühmten Doppelkapelle, um dann auf einem Rundgang durch die alte und neue Stadt unsere Aufmerksamkeit dem imposanten Markt-

platze, den mannigfachen öffentlichen Gebäuden, geschichtlich denkwürdigen Häusern, den schönen Kirchen u. a. m., zuzuwenden. Zum Schluß erfährt der Fremde alles Wissenswerte über die reiche Auswahl hübscher Spaziergänge und Ausflugsorte im näheren und weiteren Umkreis von Eger. HH.

Abriss der Geschichte und Topographie von Markt-Redwitz und seiner Nachbarorten Dörflas und Oberredwitz. Von Oskar Gebhardt. Markt-Redwitz 1906. Druck u. Verlag von Otto Trautner. 124 SS. 8.

Verfasser schildert die wechselvollen Schicksale seiner Vaterstadt, ihre ältesten Beziehungen zu den v. Redwitz und v. Schönbrunn, das rechtliche Verhältnis zum Kloster Waldsassen, die politischen Zusammenhänge mit der ursprünglichen Reichsstadt Eger (1340—1816), endlich die wichtigeren Ereignisse der letzten 90 Jahre unter der Krone Bayern. Die Sondergeschichte der Nachbargemeinden Dörflas und Oberredwitz reiht sich in zwei ausführlichen Kapiteln an. Auf eigene archivalische Studien verzichtend, hat G. alles ihm erreichbare Material an gedruckten Quellenpublikationen und handschriftlichen Chroniken, auch die Ergebnisse der neueren und neuesten Literatur mit großer Umsicht zusammengetragen und verarbeitet. Möge diese erste zum Druck gelangte Geschichte des aufstrebenden Fichtelgebirgsstädtchens angesichts ihres keineswegs nur lokales Gepräge tragenden, vielfach allgemein interessanten und in anziehender Form dargebotenen Inhalts auch in weiteren Kreisen verdiente Beachtung finden! HH.

Führer durch die Bücherei des Kaiser Friedrich Museums der Stadt Magdeburg. Von A. Hagelstange. Magdeburg 1906. Verlag des Kaiser Friedrich Museums der Stadt Magdeburg. 330 S. 8.

Dieser mit Sorgfalt und viel Geschmack zusammengestellte Katalog, der den nicht sehr umfangreichen Besitz der Magdeburger Museumsbibliothek in der alphabetischen Reihenfolge der Verfasser bezw. Titel aufführt, wozu noch ergänzend ein praktisch gearbeitetes Schlagwörterverzeichnis tritt, ist als eine vortreffliche Leistung zu bezeichnen. Vornehmlich aber ist die Ausstattung des Bandes zu rühmen, die allen Anforderungen moderner Buchästhetik entspricht. Nur der Wortlaut des Titels scheint mir nicht einwandsfrei; denn augenscheinlich handelt es sich nicht um einen Führer, sondern um einen erschöpfenden Katalog. Will man durchaus die alte fachliche Bezeichnung aus puristischen Gründen vermeiden, so wäre meines Erachtens das auch in den Überschriften der Einzelabschnitte gebrauchte Wort »Verzeichnis« besser gewählt an Stelle des irreführenden Wortes »Führer«. W. J.

U. E. Sebald, Nürnberg.

EIN SYRO-PALÄSTINENSISCHES RÄUCHERGEFÄSS.

VON
OTTO PELKA.

(Mit 2 Tafeln.)

Das nachstehend beschriebene Gefäß ist ein typisches Beispiel sowohl nach Form wie im Ornament der in Syrien-Palästina bis zum 8. Jahrhundert und wohl noch etwas später beim Gottesdienst verwendeten Rauchfässer. Da Josef Strzygowski, wie ich höre, eine eingehende Publikation sämtlicher Thuribula, die aus der gleichen Gegend und Zeit stammen, vorbereitet, oder wenigstens schon seit einiger Zeit das vollständige Material bereit hat, so kann es hier nur meine Aufgabe sein, eine Beschreibung und kurzgefaßte Erklärung des vorliegenden Denkmales zu geben. Daneben werde ich auch die anderen mir bekannt gewordenen Rauchfässer zum Vergleich heranziehen. Ein Eingehen auf ikonographische Details erübrigt sich hier. Eine ikonographische Worterklärung der figuralen Szenen zu geben liegt mir fern. Alle diese Rauchfässer sind nicht sowohl durch ihren figürlichen Schmuck wie durch ihre Ornamentation bemerkenswert. Aus der rein ikonographischen Betrachtungsweise, auf die früher von den christlichen Archäologen, besonders von den der römischen Schule nahestehenden, soviel Gewicht gelegt wurde, würde etwas wesentlich neues oder den christlich-archäologischen Wissenskreis erweiterndes nicht resultieren. Viel wichtiger ist es m. E. eine stilistische Einordnung durch Vergleichen der Ornamente zu versuchen. Strzygowski hat in seiner Arbeit über die Mschattafassade den Weg gewiesen. Ich kann nur auf einem bescheidenen Nebenwege in die Nähe des von ihm glänzend erreichten Zieles gelangen. Der Mangel an Vergleichsmaterial, mit dem ich zu kämpfen habe, möge manches unerreichte entschuldigen.

Die Form des Gefäßes ist halbkugelig mit einem niedrigen konischen Fuß. Am oberen Rande sind drei Ösen für die Tragketten angebracht. Den größten Teil der Außenseite nimmt ein Streifen mit fünf Szenen aus dem Leben Christi ein. Über dieser Bilderreihe, eingeschlossen von zwei gedrehten Rundstäben, ein Ornamentstreifen; ein solcher, aber schmaler, dient auch als Abschluß des figurierten Hauptteiles nach unten. Fuß und Boden sind ebenfalls ornamentiert.

Das Material ist helle Bronze. Die figürlichen Darstellungen erscheinen im Relief, die Ornamente sind nach dem Guß durch die Punze angebracht. Die Höhe des Fasses beträgt, ohne die Ösenansätze, 65 mm; der Durchmesser am oberen Rande der Öffnung 84 mm.

Die Erhaltung zeugt von starker Benutzung. An verschiedenen Stellen ist die Bronze durchgebrannt.

Die Reliefs sind stark abgerieben, sodaß man Einzelheiten, wie Gesichtszüge, Nimbierung etc. nicht mehr feststellen kann.

A. Figürliche Szenen.

1. Verkündigung an Maria.

Maria sitzt en face mit etwas nach links [1]) gewendetem Kopf. Links von ihr steht ein geflügelter Engel. Einzelheiten lassen sich nicht mehr erkennen.

Der syrisch-palästinensische Typus der Verkündigungsszene zeigt Maria stets beim Spinnen beschäftigt. Die Details variieren, insofern Maria in einer Denkmälergruppe steht, während sie hier auf einem Stuhl zu sitzen scheint. Auf den mir bekannten Rauchfässern ist die letztere Variante bevorzugt. Sie stellt sich als genaue Illustration der betr. Stelle des Protevangelium Jacobi dar: καὶ λαβοῦσα τὴν πορφύραν ἐκάθισεν ἐπὶ τοῦ θρόνου αὐτῆς (c. XI, 1). Infolge der Roheit der Technik fehlen natürlich im vorliegenden Falle alle Einzelheiten in der Ausstattung der Szene. Doch wird man wohl kaum fehl gehen in der Annahme, daß hier ebenso wie auf den parallelen Verkündigungsbildern die Absicht des Künstlers es war, die spinnende Maria zu geben. Rechts von der hl. Jungfrau dient ein sehr stark stilisierter Baum mit lanzettförmiger Krone als Abschluß der Gruppe. Nach der angezogenen Stelle des Protevangelium Jacobi trifft der Engel Maria im Innern des Hauses. Der Baum aber soll die Begegnung als im Freien stattgefunden bezeichnen. Es ist hier eine Vermischung der Örtlichkeiten in dem Gedächtnis des ausführenden Handwerkers eingetreten. Im Anfang des 2. Kapitels des Protevangelium wird von zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Verkündigungen erzählt. Die erste erfolgt an der Quelle, zu der Maria, um Wasser zu schöpfen, geht; daran schließt sich sofort eine zweite im Innern des Hauses, als Maria mit dem Spinnen der Purpurwolle beginnt.

So einfach diese Szene an sich ist, zeigen die verschiedenen Exemplare in der Ausführung doch mancherlei kleine Unterschiede.

Nur einmal ist Maria stehend, mit dem Purpurwollenfaden in der Hand, dargestellt (Nr. 10 [2]). Die Kathedra der sitzenden Maria wird auf den Parallelen nur zweimal sichtbar (Nr. 2, 12), gewöhnlich wird sie fortgelassen. — Die Stellung des Engels wechselt zwar auch, doch wird das Herannahen von links bevorzugt. Auf der rechten Seite erscheint er nur dreimal (Nr. 1, 7, 10). Auf zwei Fässern läßt sich ein Stab in der Hand Gabriels erkennen (Nr. 2, 10).

1) Links und rechts vom Beschauer aus.

2) Die Nummern beziehen sich auf die am Schlusse eingeschaltete Tabelle.

2. Geburt Christi.

Das Lager des Christuskindes wird von zwei Säulen mit stark deformierten korinthischen Kapitellen getragen. Darüber die Köpfe von Ochs (l.) und Esel (r.). Links Josef in langer Tunika und Pallium, anscheinend sitzend. Sein rechter Arm ruht auf dem Schoße, der linke stützt den Kopf. Auf der rechten Seite der Krippe ist Maria liegend dargestellt. Eine Andeutung der Bettstatt fehlt; wie denn überhaupt der Verfertiger dieses Stückes darauf verzichtet, die Sitzgeräte zu kennzeichnen, so daß man nur aus den Parallelen, und aus der auch nur sehr dürftig angedeuteten Körperhaltung imstande ist, einen Schluß auf die Art der in der Darstellung beabsichtigten Bewegungs- oder Ruhemomente zu ziehen.

Die Geburtsszene findet sich auf sämtlichen übrigen Gefäßen. Wie bei der Verkündigung, so zeigen auch hier die einzelnen Stücke Abweichungen voneinander. Die gewöhnliche Anordnung ist dieselbe wie auf dem Nürnberger Faß: In der Mitte der Szene die Krippe mit dem Kinde, darüber die Köpfe von Ochs und Esel; zu beiden Seiten Maria, auf einem oval geformten Bett liegend, und Josef stets sitzend. Die Örtlichkeit, an der der Vorgang sich abspielt, wird durchgängig nicht spezialisiert, mit einer Ausnahme (Nr. 9), die im Anschluß an das Protevangelium Jacobi und Pseudo-Matthäus[3]), eine Höhle andeutet. Änderungen des Grundschemas der Komposition treten ein durch das Fortlassen der Figur des Josef (Nr. 3, 13). Auf dem letztgenannten Stück wurde durch die Einbeziehung der Hirten- und Magieranbetung aus räumlichen Gründen die Übereinanderstellung der Lagerstätten von Mutter und Kind notwendig.

3. Taufe Christi.

Christus steht anscheinend unbekleidet bis zu den Knieen im Wasser, links daneben Johannes, bekleidet mit Tunika und Pallium; er legt die Rechte auf das Haupt des Täuflings; zur Rechten Christi ein Engel, bekleidet, soweit sich erkennen läßt, wie der Täufer, hält in seiner erhobenen Linken einen länglichen Gegenstand, dessen Bedeutung ich nicht zu ermitteln imstande bin, der aber sicher nichts mit dem in der Hand des assistierenden Engels sonst ausnahmslos üblichen Tuche zu tun hat. Denkbar wäre es vielleicht, daß ein verunglückter Versuch des Modelleurs vorliegt, den Engel geflügelt darzustellen. — Über dem Haupte Christi ist eine längliche Erhöhung angebracht, deren Umrisse so unklar sind, daß die Deutung auf die Taube nur aus den parallelen Taufdarstellungen gewagt werden kann. Ein Baum links deutet die Landschaft an.

Dieser Typus erfährt in der Gesamtanordnung auf den übrigen Rauchfässern keine Änderung. Eines der Berliner Exemplare (Nr. 9) hat zwei Engel.

3) Protev. Jac. XVII, 3 bis XVII, 1: *καὶ ἦλθον ἐν τῇ μέσῃ ὁδῷ, καὶ εἶπεν αὐτῷ Μαριάμ· καταγαγέ με ἀπὸ τῆς ὄνου, ὅτι τὸ ἐν ἐμοὶ ἐπείγει με προελθεῖν. καὶ κατήγαγεν αὐτὴν ἀπὸ τῆς ὄνου, καὶ εἶπεν αὐτῇ· ποῦ σε ἀπάξω καὶ σκεπάσω σου τὴν ἀσχημοσύνην; ὅτι ὁ τόπος ἔρημός ἐστιν. καὶ εὗρεν σπήλαιον ἐκεῖ καὶ εἰσήγαγεν αὐτήν.*

Ps.-Matth. XIII: iussit angelus stare iumentum, quia tempus advenerat pariendi; et praecepit descendere de animali Mariam et ingredi in speluncam subterraneam.

4. Kreuzigung.

Christus am Kreuz, angetan mit dem Colobium; die Beine, nebeneinander gestellt, reichen bis zum Erdboden. Die Kreuzesarme werden nicht sichtbar. Unter dem Querbalken links Maria (?), rechts Johannes (?); neben dem Kopf Christi über den Enden des Horizontalbalkens als zwei runde Scheiben, Sonne und Mond, die aber durch den Gebrauch so abgeschliffen sind, daß Einzelheiten nicht zu erkennen sind.

Es ist diese Szene ein Beispiel für den »Haupttypus der morgenländischen Kreuzigungsdarstellung.« [4]) Auf sämtlichen Beispielen des vorliegenden Gefäßtypus bemerkt man die Bevorzugung der »historischen« Auffassung für die bildliche Wiedergabe der Kreuzigungsszene. Christus ist nie allein; entweder die zwei Schächer, oder Maria und Johannes stehen ihm zur Seite, einigemale sogar die vier genannten Personen gleichzeitig (Nr. 7, 11, 12); niemals fehlen Sonne und Mond über den Enden des Querbalkens.

5. Auferstehung.

In der Mitte das Grab, ein anscheinend auf vier Säulen oder Pilastern ruhender, über einem niedrigen Postament sich erhebender Bau mit einem durch ein Zickzackornament verzierten Architrav und einem Dach, das in seiner Zeltform mit der »gleichsam gedrehten Spitze mit krönender Blume« [5]) an Architekturen, wie das sogenannte Grabmal des Absalom [6]), erinnert. Links vom Grabe der geflügelte Engel in sitzender Stellung; auf der anderen Seite Maria [7]) die Mutter des Herrn, bekleidet mit langer Tunika und Palla. Ob sie etwa, wie sonst üblich, ein Salbgefäß trägt, ist infolge der nachlässigen Modellierung, nicht ersichtlich.

B. Ornamente.

Eine ornamentale Verzierung findet sich bei unserem Rauchfaß, wie bereits erwähnt, auf den schmalen Bändern, die den Bildstreifen oben und unten begrenzen; ferner auf der Außenseite und am Boden des Fußes. Die Übereinstimmung dieser Ornamentation mit Motiven, wie sie sich an syrischen Architekturen und auf Miniaturen des gleichen Ursprunges finden, legt es nahe, die Provenienz auch dieses Rauchfasses aus Syrien als ziemlich sicher

4) Vgl. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (Studien über Christliche Denkmäler, herausgeg. von Johannes Ficker. Heft 2). Leipzig, 1904. S. 94. — A. a. O. S. 95 und S. 96 redet Reil mit Bezug auf zwei dieser Rauchfässer von »Pyxiden«, eine Bezeichnung, die unzutreffend ist, da man allgemein in der Terminologie der christlichen Archaeologie unter Pyxis einen runden Behälter versteht, der, mit oder ohne Deckel, zur Aufbewahrung der Hostie, von Reliquien oder höchstens von Schmucksachen verwendet wurde.

5) von Sybel, Weltgeschichte der Kunst im Altertum. Marburg 1903. S. 393.

6) Abb. z. B. Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Freiburg 1906. Taf. VII, Nr. 4. Die Entstehung dieses Bauwerkes läßt sich nicht sicher fixieren. Wahrscheinlich gehört es dem ersten nachchristlichen Jahrhundert an.

7) Über die Zahl der Frauen vgl. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg 1897. S. 137 f.

hinzustellen. Wenn andererseits der gleiche Typus dieser Fässer auch in Südrußland vorkommt, so erklärt sich dies leicht durch die Tatsache, daß im VI. Jahrhundert bereits Einflüsse syrischer Kunst auf Armenien zu konstatieren sind.[8]) Daß solche Massenartikel wie die Rauchfässer dann durch Vermittelung armenischer Händler ihren Weg nach der Krim gefunden haben, ist nicht weiter verwunderlich.

Das Ornament des oberen Randstreifens wird von zwei Rundstäben eingefaßt; es besteht aus einer Folge von horizontal gelegten gleichschenkeligen Dreiecken mit konkav gebogenen Schenkeln und sphärischer Basis, die so angeordnet sind, daß die Spitze des einen die Mitte der Grundlinie des nächsten berührt. Zu beiden Seiten dieses mittleren Dreieckstreifens liegen halbe Dreiecke von gleichem Aussehen symmetrisch gegenübergestellt, so daß die Ecken zweier von ihnen dem Berührungspunkt von zweien der Mittelreihe anliegen.

Dieses Motiv ist in Syrien sehr beliebt. Es findet sich in den verschiedensten Abwandelungen. Die einfachste Form zeigt nebeneinandergesetzte gleichseitige Dreiecke. (Großes Pyramidengrab von El-Barah; 5. Jahrhundert. Vgl. De Vogüé, Syrie centrale, pl. 76). In Qal'at Sim'an erscheinen die Dreiecke wie ineinandergesteckt, sodaß eine Kette von Trapezen übrig bleibt. (Vgl. De Vogüé, a. a. O. pl. 146. 147, 2. 148. Wohl schon aus der 1. Hälfte des VI. Jahrhunderts). Bereits in der paganen Architektur tritt dieses Motiv auf, an einem Tor des Tempels in Suwêdā aus den letzten Jahren des ersten vorchristlichen Jahrhunderts oder spätestens vom Beginn der christlichen Ära (Part II of the Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899—1900. Architecture and other Arts by H. C. Butler. New York 1904, S. 332, 334). Doch läßt sich hier bereits eine Abzweigung von dem geometrischen Grundmotiv erkennen, die zur Umwandlung in ein rein vegetabiles Ornament führt. Die Grundlinie ist gebrochen, so daß aus dem Dreieck eine Art herzförmigen Blattes geworden ist. Eine weitere Teilung der Grundlinie in drei Spitzen oder Lappen sieht man auf einem sassanidischen Kapitell aus Ispahan, dessen Entstehung Strzygowski (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen Bd. XXV. 1904. S. 354, Abb. 117a) spätestens in das 4. Jahrhundert datiert. Den gleichen Schmuck tragen, in durchbrochener Arbeit, die großen Rosetten der Mschattafassade. Einer eigenartigen Variation dieser Ornamente begegnet man auf den Kanonesbögen der Rabulas-Handschrift vom Jahre 536. Dort sind die Seiten S-förmig gewunden, sodaß der Eindruck einer blattartigen Verzierung erreicht wird. Ich bin überzeugt, daß alle diese Verschiedenheiten in der Auffassung auf die eine Grundform der Dreieckstreifen mit geraden Seiten zurückzuführen sind. Auf den späteren Denkmälern hat sich der Charakter des Motivs unter der Hand verständnisloser Nachahmer völlig gewandelt. Ursprünglich als steigendes Ornament gedacht, und infolgedessen nur für vertikale Flächen verwendet, geht man

8) Vgl. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891. S. 81 ff.

später dazu über, auch horinzontales Gebälk, ja sogar wie bei Rabulas Rundbögen damit zu verzieren.[9])

Das untere Ende der Bildreihe schließt ein schmaler Streifen mit Zickzackornament und eingeschlossenen Kreispunkten ab. Während das eben beschriebene Motiv auf den mir bekannten Räuchergefäßen nicht wieder vorkommt, wiederholt sich dieses, entsprechend seiner sonstigen Beliebtheit, einigemale (Nr. 2. 7). Ein spezifisch syrisches Muster ist der Zickzack nicht. Soweit ich sehen kann, hat man ihn in der Architektur außer in der späteren sassanidisch beeinflußten Fassade von Mschatta alsVerzierung von Einzelteilen nicht verwendet. Dagegen findet er sich im syrischen Evangeliar der Laurenziana des öfteren.[10])

Den Fuß des Fasses bedeckt eine Palmettenranke, die sich aus einer Wellenlinie entwickelt, von der sich Halbpalmetten nach beiden Seiten abzweigen. Das Auftreten dieses Ornamentes gibt einen Anhalt für die Datierung des Rauchfasses. Strzygowski[11]) betont, daß »in Syrien weder in Baalbek, Dscherasch, Palmyra, noch in (Spalato und) Jerusalem, noch auch in dem christlichen Kirchenbau des antiochenisch-nordsyrischen Kreises irgend eine Spur dieser Art vorliegt.« Ich kann hier nicht den ganzen Beweisgang Strzygowskis wiederholen. Nur das eine sei hervorgehoben, daß es ihm gelungen ist, einen Kreis von Denkmälern aufzuzeigen, »die Persien und das Zweistromland als die Heimat jener Ornamentik nachweisen, die sich auf die Palmette als Hauptmotiv stützt.« Das früheste jener, von Strzygowski herangezogenen Denkmäler datiert wahrscheinlich aus dem Jahre 651—652. Die weiteren Beispiele entstanden in den Jahren 832—840 und sind altarabischen Grabsteinen in Kairo entnommen.[12]) Bedenkt man, daß immerhin einige Zeit vergehen mußte, ehe der arabischen. Kunst diese Ornamentik so geläufig werden konnte, daß sie allgemein verwendet wurde, so geht man wohl nicht fehl, wenn man die Herstellung des vorliegenden und die der übrigen damit verwandten Gefäße frühestens in die 2. Hälfte des VII. Jahrhunderts, spätestens in die 1. Hälfte des VIII. Jahrhunderts setzt.

Die Bodenfläche zeigt auf punktiertem Grunde eine achtteilige Rosette[13]) mit 8 halbovalen Blättern am Rande. Dieselben Blattovale in der gleichen Zahl sind am Innenrande des Bodens angebracht.

Ich schließe ein Verzeichnis der mir bis jetzt bekannt gewordenen Räuchergefäße des vorliegenden Typus an, indem ich gleichzeitig die Reihen-

9) Eine von Nesbitt als ägyptisch bezeichnete Glasmosaikscheibe (Abb. Catalogue of the collection of glass formed by Felix Slade. London 1871. Pl. IV, 7), die das Ornament in vegetabiler Umformung zeigt, dürfte wohl eher dem nordsyrischen Kunstkreise zuzuschreiben sein.

10) Garrucci, Storia dell'arte cristiana Tav. 135, 2; 138, 2.

11) Jahrbuch d. preuß. Kunsts. 25, S. 282 ff.

12) A. a. O. S. 283.

13) Abb. s. Taf. II, 2.

folge der Szenen in tabellarischer Übersicht gebe. Die Anordnung erfolgt nach der Anzahl der Szenen.

	Verkündigung a. Maria	Heimsuchung	Geburt	Anbet. der Hirten	Anbet. der Magier	Taufe	Einzug in Jerusalem	Kreuzigung	Auferstehung	Ungläubiger Thomas	Himmelfahrt
1. Berlin, Kaiser Frdr.-Museum [14]	1	—	2	—	—	3	—	4	—	—	—
2. Berlin, K. F.-M.	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
3. London, British Museum [15]	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
4. Nürnberg, Germ. Museum [16]	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
5. Berlin, Sammlung Sarre	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
6. St. Petersburg, Ermitage [17]	—	2 (?)	1	—	—	3	—	4	5	—	—
7. Berlin, K. F.-M.	1	2	3	—	—	4	—	5	6	—	—
8. Konstantinopel, Slg. Ledoulx [18]	1	2	3	—	—	4	—	5	6	—	—
9. Berlin, K. F.-M.	1	2	—	—	3	4	5	6	7	—	—
10. Paris, Sammlung Carrand [19]	1	2	4	—	5	—	—	—	—	3	6
11. Berlin, K. F.-M.	1	2	3	4	—	5	—	6	7	—	—
12. Odessa, Mus. [20]	4	3	2	1 (1 Hirt a. d. Felde m. Tieren)	—	7	—	5	6	—	—
13. Odessa, Mus. [20]	1	2	4	3	5	6	—	7	8	—	—

14) Die Nummern 1, 2, 5, 6, 7, 9, 11 sind noch nicht publiziert.

15) Abb.: Catalogue of Early Christian Antiquities and objects from the Christian East in the Department of British and mediaeval Antiquities and Ethnographie of the British Museum by O. M. Dalton. London 1901. Nr. 540. S. 107 f. Daselbst die sonstige Literatur.

Fundort: Kloster Mar Muza el Habashi zwischen Damaskus und Palmyra.

16) Abb. s. Taf. I—II. Fundort unbekannt. Erworben 1889 in Bologna.

17) Beschrieben von Kondakoff, Ermitage Impérial. Guide pour la partie du moyen âge et de la Renaissance. Petersburg 1891, S. 233 (Russisch). Erwähnt von Pétridès in den Echos d'Orient VII. 1904. S. 151.

Fundort: Sudaka (Sugdaea) in der Krim.

18) Abb.: Echos d'Orient VII. 1904: Pétridès, Un encensoir syro-byzantin. S. 149, 150.

Fundort: Kloster in Midiat, s.-ö. von Diarbekr.

19) Abb.: Mélanges d'Archéologie III. Paris 1853. S. 20, 21. Fundort unbekannt.

20) Abb.: Rohault de Fleury, La Messe. Pl. CDXVI. Fundort: Krim.

Die Reihenfolge der biblischen Szenen auf den Denkmälern deckt sich mit der geschichtlichen Folge; nur zweimal kommt es zu einer Umstellung. Auf dem Petersburger Rauchfaß (Nr. 6) ist, vorausgesetzt, daß die Beschreibung nicht irrt, die Heimsuchung vor die Geburt gesetzt. Ich glaube in diesem Falle aber eher ein Versehen Kondakoffs annehmen zu dürfen, der bei der im allgemeinen schlechten Erhaltung der Gefäße sehr leicht dazu kommen konnte eine Verkündigung für die Heimsuchung zu halten. Bei dem von Fleury publizierten Stück aus dem Museum in Odessa dagegen, liegt die Sache etwas anders. Dort ist die Vernachlässigung der Chronologie bei weitem erheblicher, wie aus der Tabelle hervorgeht. Ich vermute, daß diese totale Änderung der Szenenfolge hier nicht mit der Annahme künstlerischer Freiheit oder handwerklicher Willkür allein erklärt ist. Meines Erachtens dürfte diese überraschende Inversion vielleicht auf Eigentümlichkeiten der am Benützungsort bestehenden Liturgie zurückzuführen sein. Einen Beweis für diese Vermutungen zu bringen, vermag ich mangels jeglichen Materiales nicht.

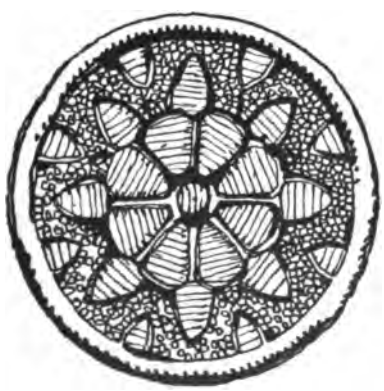
Auf eine Eigentümlichkeit des Pariser Exemplares (Nr. 10) möchte ich schließlich noch aufmerksam machen. Dort ist die Episode vom ungläubigen Thomas zwischen Heimsuchung und Geburt eingeschoben. Cahier a. a. O. S. 21[21]) versucht eine Erklärung, die mich indes nicht ganz plausibel dünkt.

21) »Comme cela se trouve précisément à l'opposite de l'Ascension, il est fort probable qu'on l'aura fait à dessein pour donner à un mystère glorieux le centre (à peu près) de chacune des deux faces.«

1

2.

1.



Gefäßboden.

2.

BILDER AUS DEM KINDERLEBEN IN DEN DREISSIGER JAHREN DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

VON HEINRICH HEERWAGEN.

Mit seinem »Kinderleben in der deutschen Vergangenheit«[1]) hat Hans Boesch eines der reizvollsten Kapitel der Kunde von deutscher Art aufgegriffen und in behaglicher Folge launige und ernsthafte Bilder vom Tun und Treiben jener kleinen Welt inmitten so mancher Wandlungen deutschen Geistes und Gemütes vor uns ausgebreitet. Eine bunte Menge von köstlichen, unmittelbarsten Zeugnissen, mit dem Bienenfleiß des belesenen Verfassers unter Beihilfe eines beneidenswerten Gedächtnisses aus mannigfachem Schrifttum zusammengetragen und gesichtet, lieferte dem gemütvollen Schilderer die Bausteine für sein anziehendes Werk.

Natürlich konnte es des Verfassers Absicht nicht sein, alle erreichbaren Quellen, all die unterschiedlichen Rüstkammern unseres Museums zu erschöpfen. Keinen Augenblick verhehlte er sich, welcher Ergänzung die von ihm für sein Thema gebrachten Unterlagen noch fähig wären, wie viel vor allem noch aus vergilbten Blättern in Archiven und Bibliotheken geholt werden konnte. Was weiter ungenutzt am Wege liegen mochte, mußte er dem überlassen, dem von ungefähr jene Ährenlese zufiel.

Eine solche Nachlese soll auf den folgenden Blättern versucht werden, indem wir hier aus den Aufzeichnungen des bekannten Nürnberger Humanisten Dr. Christof Scheurl[2]) in seinem Schuld- und Rechnungsbuch[3]) dies

1) Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Gg. Steinhausen, Bd. V.

2) Allgemeine deutsche Biographie, Bd. XXXI, S. 145—154. (Mummenhoff).

3) Frhrl. von Scheurl'sches Familienarchiv im Germanischen Nationalmuseum. Dem schlichten, übrigens auch nicht erschöpfenden Titel [»Dr. Ch. Scheurl. Schuld und Rechnungsbuch = Christof III. Familienbuch 1543—1592«], den das aufgeklebte Rückenschildchen dem stattlichen Folianten (379 Bl. in hübsch gepreßtem Pergament-Einband mit Ecken und Schließen) gibt, ist es zuzuschreiben, wenn der reiche Inhalt, dessen Lektüre uns die intimsten Einblicke in ein Nürnberger Bürgerhaus des 16. Jahrhunderts gewährt, soweit wir sehen, nirgends noch ans Licht gezogen erscheint. Das Buch ist noch von Dr. Christof selbst mit der Nummer 275 und der Bezeichnung

»Georgius Schewrl
19. april: 1532«

und jenes herausholen, was dort urplötzlich zwischen trockenen geschäftlichen Notizen aller Art sich einschob, wenn der so vielfach in Anspruch genommene Mann wieder einmal den frohen Weg von seinem stillen Schreibtisch hinüber zur Kinderstube in dem geräumigen Hause der Scheurl unter der Veste[4]) gefunden hatte.

Eine regelrechte Hauschronik zu begründen, war bei Anlage dieses Buches zunächst nicht in Aussicht genommen. Die Aufnahme jedes kleinsten Postens in dasselbe sollte dem Besitzer für die Überschau von Soll und Haben die nötigen zahlenmäßigen Unterlagen zusammenhalten, im Falle plötzlichen Ablebens des Buchführenden den Vermögensstand der Familie klar ausweisen[5]). In der Tat nehmen denn auch die gewissenhaften Eintragungen jeder Einnahme und Ausgabe, die Angaben über den Vermögenszuwachs aus dem Gewinn bei Handelsunternehmungen, sowie durch den Anteil der Familie an der Bergwerksausbeute von Annaberg, Joachimstal und Schlaggenwald einen gar breiten Raum ein.

Zum Teil nun in Zusammenhang mit diesen rein wirtschaftlichen Aufstellungen, teils nur lose mit ihnen verknüpft, treten uns wiederholt ansprechende Niederschriften über das Mancherlei des täglichen Lebens entgegen, die als willkommene Beiträge zur Erkenntnis der Lebenshaltung einer in günstigsten Verhältnissen lebenden reichsstädtischen Bürgerfamilie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden dürfen. Mit Stolz ergänzt der Herr des Hauses jeweils das Inventar desselben. An der Hand dieser regelmäßigen Aufzeichnungen läßt sich genauestens verfolgen, wie das Haus sich füllt mit köstlicher Habe, findet sich doch jedes einzelne Stück, mochte es jeweils mit Bedacht gekauft, oder durch Gunst der Fürsten und Großen dem gelehrten Manne zugefallen sein, an seiner Stelle sorgsam gebucht vor[6]). Aber auch über den Kaiser Karl V., über verschiedene Fürst-

(auf der unteren Schmalseite des Schnitts) versehen worden. Die Innenseite des Deckels und beide Seiten des Vorsatzblattes füllen Sprüche aus der Bibel und den Kirchenvätern. Christof III., der in der Folge dies »gehaimbuch« (f. 260) seines Vaters fortsetzte, hat diesen Aufzeichnungen dann den Namen »Christof Scheurl-Buch« gegeben. Ein Eintrag des Sohnes meldet f. 257b unmittelbar unter Dr. Christofs letzten Eintrag vom 19. Mai 1542 den am 14. Juni desselben Jahres erfolgten Tod des Vaters. Auf einem folgenden, sonst leer gebliebenen Blatt hat Christof III. sein Exlibris angebracht. Folgen fol. 258f allerlei Sprüche. 259a: »Alhi fecht sich Christof Scheurls Buch an.« Darnach weitere Sentenzen. 260: Vorrede und Programm, d. d. 1579, 4. Jan., auf des Vaters Einträge bezugnehmend. 261ff.: Nachrichten, mit dem Jahre 1543 anhebend und die spätere Jugendzeit Chr. III. schildernd. Ab Fol. 318a eine zweite Fortsetzung (1592—1603) von der Hand des Hans Christof Scheurl, eines Enkels von Dr. Scheurl.

4) Heute: Burgstraße Nr. 10. Das Haus befindet sich seit 1486 (ununterbrochen) in Scheurl'schem Besitz.

5) Fol. 1a: »all mein vermögen, einnemen, ausgeben und handlung ordenlich zu schreiben, kunftig irrung nach meinem tod zufurkummen.«

6) Unter diesen Einträgen über angekaufte oder geschenkt erhaltene Gegenstände begegnet uns so mancher Künstlername jener Zeit, manche für die Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes nicht uninteressante Angabe. Ich behalte mir vor, meine diesbezüglichen Auszüge an dieser Stelle gelegentlich im Zusammenhange zu bringen.

lichkeiten, Adelige, Mitbürger ꝛc. fällt dann und wann ein Wort, städtische wie Reichs-Angelegenheiten kommen vielfach zur Sprache. Nicht selten findet eine »neue Zeitung« ihr Plätzchen im Familienbuch. Ein frommer Geist geht durch das Ganze und offenbart sich stets aufs neue durch eine Fülle von eingestreuten Worten der hl. Schrift und der Kirchenväter. Dem Aberglauben der Zeit huldigt die Unzahl der Mitteilungen von Prophezeiungen (iudicia), die dem Doktor und zuvor seinem Vater auf deutschem und wälschem Boden zuteil geworden sind und hier nun mit einer für unser Gefühl etwas befremdlichen Sorgfalt aufgezeichnet erscheinen.

Das Ansprechendste unter dem allem bleiben jedoch die von Zeit zu Zeit immer wieder auftauchenden, von einem glücklichen Vater mit sichtlichem Behagen ausgemalten Genrebildchen aus der Kinderstube, die, wenn auch der treuherzige naive Ton des großen Kinderfreundes Martin Luther[7]) nicht getroffen ist, doch durch unwiderstehliche Einfalt und ergötzliche Unmittelbarkeit gewinnen.

7) Verf. erinnert an den bekannten Brief des Reformators an sein Söhnlein Hänsichen (abgedruckt bei Köstlin, Martin Luther, 4. Aufl. Bd. II. Berlin 1889, S. 214—215, bei de Wette und Seidemann, Briefe, Sendschreiben und Bedenken Luthers: I, 41f.).

Zur Veranschaulichung der Scheurl'schen Genealogie, soweit ihre Kenntnis hier vorausgesetzt werden muß, bringe ich diesen Stammbaum:

Christof I. Scheurl,
1457—1519.
Gem.: Helena Tucher.

Dr. Christof II. Ratskonsulent und kais. Rat in Nürnberg, geb. 1481, 11. November, † 1542, 14. Juni.		Albrecht V. † 1531 durch Meuchelmord, hinterläßt einen Sohn, Albr. VI., und fünf Töchter.
Vermählt 1519, 29. August mit Katharina Fütterer (T. des Ulrich F. und der Ursula F., geb. Behaim), geb. 1491, 10. August, † 1543, 12. Februar.		

Kinder außer 3 Söhnen und 3 Töchtern, die alle bald nach der Geburt verstarben:

Georg (Jörg), geb. 1532, 19. April, † 1602, 11. November.	Hieronymus, geb. 1533, 19. März, † 1533, 23. März.	Christof III., des hl. Röm. Reichs Stadt-, Blut- und Bann-Richter zu Nbg. (Gemahlin: Sabina Geuder v. Heroldsberg.) geb. 1535, 3. August, † 1592, 19. November.
Hans Christof, 1562—1632 Stammherr der noch blühenden frhrl. Familie v. Scheurl.	Georg.	Karl.

Auszüge.

1532.

atlas deck.

[fol. 4a:] Item ich koufet der doctorin in ir kunftig kindpet, der herr verleih mit seinen gnaden, 24 eln pruckischen[8]) atlás, hie im predigercloster gmacht, halb ploe und halb goltfarb, die eln umb 8 ß, tut 9 fl. 12 ß[9]), zalt ich ir durchs Krafts Endlein etc.

Meins Jorgen wiegen, ein guter kouf.

Item ich gab fur ain beschlagne wigen . . . . . 2 fl. 4 ʃ 6 ₰

Jorgen deck.

und fur den pogen doruber sampt trankgelt . . . . . — 1 ʃ 17 ₰

[fol. 4b:] Ich koufet meinem Jorgen 4½ eln ploen **und goltvarben** pruckischen atlas zu ainer deck von sechs strichen, über die wigen umb 1 fl. 16 ß, 2 eln weiss futter tuchs umb 84 ₰, ain eln gelbn schetter[10]) umb 25 ₰. 2½ lot neeseiden umb 4 ʃ, dovon zu machen — — — — 3 ort, tut di seiden kinds deck — — — — — — — — — 2 fl. 5 ʃ 28 ₰.

[fol. 4b:] Zu gedenken diweil ich zu Regnspurg was aufm reichstag, teten frau Margret Endres Tucherin und ander vil nachfragens, versuchten etlich und dingten den 1. Mai zu ainer ammen meinem sun Jorgen, Anna Erhartn dachdeckers, so sich neulich zu tot gefalln het, wittib, zu ainer ammen, ein fein beschaiden weib, do mit mir wol gedint was und das mich vil sorgen entlud, das iar umb . . . . . 8 fl.

[fol. 5a:] vnd als ich vor 2 jarn zu Forcheym gewesn, ward ich an ein frauen gewisen, die auch vil fruezeitige Kinder gehabt het, die saget mir schrepfen het ir geholfen, doran kont ich mein weib koum bringen, bis das sie es auch tet, wiwol ich acht, das groß gepet zu unserm heiland hab uns unsern Samuel vom got Israhel erworben, der frist im in seinen wegen sein leben.

Noch hab ich ins haus des vergangn monet Aprilis über di egemelten 11 fl. beileuftig verzert diweil ich des kindpets halben vil zufals[11]) und zu sampt dem schreiber puben 2 maiden, ein kelnerin[12]) und di ammen hilt, tut bis auf 18 Maii . . . . . 8 fl. 6 ʃ 13 ₰.

ꝛc. ꝛc. (weitere Anschaffungen, u. a. a.:)

[fol. 5a:] ain gewantkalter[13]) mit schubladen in di kintpetstuben ꝛc.

[fol. 6a:] Item der Anna seugammen iren lon das erst virtl iars zalt am tag Laurenti[i]. . . . . 2 fl.

8) von Brügge.

9) Mit ß bezeichnet Scheurl den »kurzen« Schilling 1/20 fl. 12 ₰ (Groschen), weiterhin mit ʃ den »langen« Schilling = 1/8 fl. = 30 ₰. Vgl. Schmeller, II, 398 u. 399. Wer nachrechnet, wird freilich erkennen, daß die Zahlenangaben unserer Vorlage mit dieser Aufstellung nicht überall sich in Einklang bringen lassen.

10) schätter, schotter: lockere, undichte Leinwand. Schmeller-Frommann, Bayer. Wörterbuch II, Sp. 482.

11) Zuspruch, Besuch.

12) Kindbettwärterin, noch heute in Nürnberg Kindbittkell(n)erin.

13) Kleiderschrank.

und eodem die der milchpeurin, dis virtl iars, erstlich des tags ein seidlein, dornoch ein mas milch, tut 4 ß 18 ₰, zalt ich ganz gern fur meinen lieben sun Jorgen der herr verleih lang.

[fol. 6a 19. Aug. 1532:] und desselben tags der doctorin von Iorgen wegen ain kulwemmen[14]) pelz mit ainem groefehn[15]) prem[16]) . . 5 fl. 4 ß

grun stuben debicht.

[fol. 6b Oktober 1532:] Ich kauft von Merten Kreln deckwebern 2 grun deck, sein lang 4½ und prait 4 eln, mer ein deck meinem sun Jorgen 1¾ eln lang, 1½ prait, mer ein rucktuch in die eßstuben, 5¼ lang, 1½ prait, dofur zalt ich den 15 octob. . . . . 8 fl.

Noch kouft ich Iorgen ein schlechte weise teck umb . . . . 3 ß

Ich hab zalt den 19 octob. doran mein lieber sun Jorg aus gotlicher begnadung halbjerig worden ist, der Prunsterin im fur ein rot piret[17]) 2 ß 3 ₰, seiner ammen 2 fl., der Ursel kochin 1 fl., Mathesn 1 fl., dodurch sein die ehalten[18]) alle omnium sanctorum zalt.

Ker umb fol. 38.

[fol. 10a f.:]

Georgius.

Nach dem willen des herrn gots, dem allain in allen dingen lob und ehr sei, gebar mein liebe hausfrau Katherina, di doch aller erst auf Urbani gerechnet het, freitag nach misericordia domini, den 19 Aprilis 3¼ stund auf den tag, das ist 8¼ uhr, aufm klain seger[19]) 1532, einen jungen sun, den herr Symon Pistoris doctor, meins g. herrn herzog Jorgen zu Sachsen ꝛc. canzler, der sampt seinem schwesterman Wolfen Widman burgermaistern zu Leypzk, domaln bei mir herbriget, an stat hochgedachts m. g. h. herzog Jorgen ꝛc. im haus aus der touf hub und Gorgen nennet, und im alsbald einpand zehn Joachimtaler, seiner g. gebrech[20]). Der doctorin ward etwas wehe zu morgents ein halbs nach ainem gen tag, arbetet aber gar kurzlich mit dem gepern, doch nit an sunder gros we[c]lagn und schmerzn. di geburt geschach im hintern haus, in unser gewonlichn eßstuben gegm rosnpad[21]), ich

14) Nach Du Cange III, 593 ist gula = pellis rubricata (rotgefärbtes Fell); wemmen 'aus Wamme' zu wamme Bauch. (Schm. I, 1238; II, 914). Man vergleiche hiezu kulmantel: spenula, chŏlmantil, quam mulieres in aestate portant: Glossar in Mone's Anzeiger f. K. d. d. V. VII, 590.

15) Grauwerk, also Eichhörnchenrücken, im Gegensatze zu dem häufigeren Buntwerk (Bauch und Seiten). Freundliche Mitteilung von Dr. August Gebhardt-Erlangen. Vgl. Mhd. Wb. I, 135.

16) brēm, prem: Einfassung, Pelzstreifen. Vgl. Lexer I, 348.

17) piret = Barett, Hut, Mütze.

18) Dienstboten.

19) Statt seiger (Zeiger).

Vgl. die Ausführungen über die sog. »Nürnbergische Uhr« (eine Rechnungsweise, die die jeweilige Länge und Kürze der Tage und Nächte zugrundelegt) bei J. Chr. Wagenseil, De . . . civitate Noribergensi commentatio. 1697. S. 138 und Nicolai, Beschr. einer Reise durch Deutschland und die Schweiz. I. Bd. 3. A. 1788, S. 97 ff.

20) Gepräge.

21) Das Rosenbad, oben am Brunnengäßchen, zunächst an der Schildgasse gelegen, alte Nr. S. 608.

ward verjagt vom aufschlohn des pets, frau Margrete Endres Tucherin, Ursula Fritz Tezlin, Madlena[22]) Mugnhoferin wittiben, vnd Anna di hebamm stunden ir bei, zu denen hernach auch kam Katherina Hansen Imhof. Und bemelter canzler schanket der gefattern fur sich selbst ain gulden ringlein, mit ainem rubin und demunt tefelein, im wert bis in 7 fl., das lies ich ir anderst versetzn und dorein schreiben: Gorg. 19 April 1532. dofür zalt ich Mertn Kraftn sampt dem halben ung. gulden — tut — — — — — — — — — — — 1 fl. 5 ß 19 ₰

Item Appolonia Tucherin schankt ins kindpet 15 frische air und frau Margreta Tucherin wittib ein gemalts tefelein, die hailign drei könig, die dem neu gebornen könig ir schenk vom orient prachten.

[fol. 11a.:] Item als am suntag den 21 Aprilis Jorg Scheurl mit freuden aus der wester gepat[23]) wurd, gab ich baiden hausgesinden, hinten und vorn, sampt meins brudern seligen kinden, der Endres Tucherin, iren dreien stifeniklein[24]) . . . met, wein und prot.

[fol. 11a:] und den 23. Aprilis, S. Jorgn tag, schickt ich frauen Charitas Pirchamerin[25]) und Tucherin zu S. Clarn, Merten Pfinzingin, Seufrid Pfinzingin und Mathes Saurmennin[26]) in namen meins suns presenz, ain viertl kostlichs weins, nemlich seins potns[27]) m. g. h. h. Jorgn zu Sachsn ꝛc. und si sagten all er wurd mild werden.

Closter-frauen.

[fol. 11a:) Item ich gab der Endres Tucherin den 25. Ap. 5 fl., meinen mumen in den Clostern aufzutailen und got fur meinen sun zu pitten und danken, nemlich Feliz Kopfin und Anna Tucherin zu Engltal, Christina Tucherin zu S. Katherina, Marta und Helena Tucherin zu Pilnreut und Juliana Tucherin zum Gnadenperg,

[fol. 11b:] Item der Ursel, meiner Kochin, di das potnprot[28]) gewan, Endlein meiner untermaid, Anna seugammen und Margreten meiner kindpetpflegerin schankt ich . . . . . ꝛc.

22) am Rand: gnod ir got, starb im sterbn 1533.

23) Über Wester (zu got. wasti, vestis sc. alba, candida) und Westerbad (das am 3. Tag herkömmliche Westerbad: Nürnberger Hebammenordnung von 1755), siehe Schmeller II, 1044, und Kamann, Aus Nürnberger Haushaltungs- und Rechnungsbüchern des 15. u. 16. Jahrhdts. in den Mitteilungen des V. f. G. d. St. Nürnberg, 7. Heft, 1888, S. 66. (»Auf 13. december 1549 hat man das westerpad gehalten zu mittag nach geprauch . . . . . «). Nebenbei wäre auch noch die »Westerhaube« (auch wol »Glückshaube« genannt) heranzuziehen: »ain westerhauben, also wird das fellin genannt, das die kinder zu zeiten ob ihrem angesicht mit ihnen an die welt bringen« (1519; Boesch, Kinderleben, S. 17).

24) Stiefenkeln.

25) Die berühmte Schwester Willibald Pirckheimers, Charitas, 1466—1532, Äbtissin des S. Klara-Klosters in Nürnberg seit 1503 (20. Dez.).

26) Mathes Sauermann war bis 1520 Scheurls Nachbar als Eigentümer des südlich angrenzenden Hauses (Burgstraße 8), das er in jenem Jahre an Marquard Rosenburger verkaufte.

27) seines Paten.

28) Das sogen. Botenbrot gebührte der Person, die als erste dem Vater die Kunde von der glücklichen Geburt seines Kindes überbrachte. Vgl. Schmeller I, 308; Boesch, S. 13.

[fol. 11b:] Item noch schicket mein sun, an S. Jorgen tag presenz, ein stuck mayenkuchen[29]) und ain halbe kandl guts weins, junckfrau Urseln und der alten Kreftin.

[fol. 11b:] Item ich het furgnomen und bedacht ein ehrliche kindtouf zu halten und darzu zu laden auf meiner seiten: frauen Helena†[30]) Jh. Ebnerin, frauen Helena Chr. Kressin, frauen Margreten Ch. Kolerin, Anna† Clement Volkamerin, Clara Linhart Tucherin, Katherina Ch. Furerin, Ursula† Seyfrid Pfinzingin, Barbara Hans Koburgerin und Helena Florentins Ortlin.

und auf meins weibs seiten: Clara Fritz Behamin, Cordula Joachim Hallerin, Katherina Jeronimus Futtrerin, Lucia Albrecht Letscherin, Anna Jorg Eisvoglin, Madlena Wilhelm Schluslfelderin, Anna Sebolt Peslerin, Ursula † Antoni Schluslfelderin.

Jorg Scheurl.

[fol. 12a:] Nota, mitwoch nach Jubilate den 24. Aprilis. padet man meinen lieben sun, zum andern mal, der hat sich so ser vergilbt, das auch die wintel etwas gelb wurden, do sagt Anna Peter Hessin, si het vor langn jahrn zu Ellingen von einem teutschen herrn gehort, das solchs ain gewiss zaichen wer, ains kinds langlebens, welchs der got Israhel schick nach seinem gotlichen wolgefallen. Amen.

Jorgen gilbung bedeut lang leben.

[fol. 12a:] . . . . . Margret kindpetwarterin schenket meinem sun Iorgen ein hemdlein und ein pelzlein mit golt.

[fol. 12a:] Mein gnedigster herr, herr Albrecht cardinal zu Mainz ꝛc. kam her in unser behausung montag nach Exaudi, den 13. Maii 1532, zog wider weg, den volgenden mitwoch vor tags, nach Regnspurg. Schankt mir zur letz und umb meiner verdinst willen einen schönen übergulten bedeckten kopf.[31]) . . . . und meiner kindpetterin ein schöne ketten, ains seltzamen musters, rund von gulden treten[32]), als ein getrungene schnur, wigt 11 gulden ungr., mag sampt dem macherlon wert sein bei 16 fl., meiner geschweien[33]) 10 goltgulden und beiden hausgesinden 8 fl. golt, ein milter kurfürst und herr.

[fol. 12b:] Item am suntag Exaudi den 12. Maii. 1532. was Elizabeth Pehamin zu S. Clarn, meiner schwiger schwester jubilea, schankt ich dem convent 16 mass, Endres Tucherin pesten weins, und 46 ℔ weis prot zu presenz, dorumb das si mir vom got Israhel meinen lieben sun Jorgen erpeten hetten.

29) maienkuchen; mit Rücksicht auf den herannahenden Mai (Georgentag ist der 23. April) so genannt?

30) Über die Taufnamen derjenigen eingeladenen Frauen, die wenig später verstarben, hat Dr. Scheurl jeweils ein † gesetzt.

31) kugel- oder halbkugelförmiges, auf einem Fuß stehendes Geschirr für Flüssigkeiten. Schm. I, 1274.

32) Drähten.

33) Schwägerin. Schm. II, 615.

[fol. 12b:] und die maid sagten sein kopflein wer im weit offen, zaiget langleben: Et recordatus dominus Rachaelis, exaudivit eam et aperuit vulvam eius quae concepit et peperit filium dicens Abstulit deus obprobrium meum et vocavit nomen illius Joseph dicens: Addat mihi deus filium alterum. [34]) [Gen. XXX.]

[fol. 12b:] Item mein g. herr herzog Jorg zu Sachsen ꝛc. beschwert sich die gevatterschaft zu ratificirn. Het solichs dem lantgrafen und andern abgeschlagen, mangl halben des Chrisma. [35]) Schrib mir doch am pfingstabent mit aigner Hand, und erzaigt sich vast mein gnedigen Herrn sein. [sic!]

[fol. 12b:] Man riet mir, ich solt meinen Jorgen unbeschoren sein erstes har behalten lasn, wi auch mein liber vetter Albrecht hat, dinet zu der memori [36]) und anderm mer.

[fol. 12b:] Item dem 28 Maii gab mein Weib den airkuchen, schicket ich den nachbourn hinten und vornen, auch etlichen hantwerkern, schweinen gesalzn wilpret, speckkuchen, wein und zum tail westfelisch hammen [37]); entbot mir maister Sebastian Wagner [†] [38]), futermacher, mein sun wer ein sunnenkind, wurd wol beredt, fursten und herrn angnem, ein gros namhaft man, ein libhaber der warheit und ein feind der lügen werden. das verleihe der herr got mit gnoden Amen.

[fol. 13a:] Item Juliana Jorg Spenglerin mein mum gab meinem sun Jorgen ein pulver von gepranten linten pasten [39]), praucht man im prei, ein gute kunst fur das fraislich [40]), versegnt und das in offen behelt und durchgengig macht.

Ich zalet der Margreten kindpetwerterin den 3 Junii fur iren lon 12 ß [und schankt ir und meinen baiden maiden, so des betn prot [41]) gewunnen hetten, ein weiss tuch zu unterrocken, kostet . . . . . 4 fl. 1 ort.]

Es waren bei hundert erbar frauen ins kindpet gangen, sich mit uns und unserm sun zu erfreuen, legten auf di wigen bei 2 fl. und 2 ß, koufet di doctorin ainen schwarzen schurz dorumb.

[fol. 13a:] Item Lucas Gauricus [42]) Neapolitaner entput mir den 10. Junii, mein lieber sun Jorg wurd leben und ich wurd zu jar einen andern sun haben und Jorg Neusesser koufet meinen Jorgen 1 K [43]) in der untern 12 mas nachm Aberthams funtgruben umb 20 fl. g.

34) Am Rande: »No[mine] Jeronimus.«

35) Das bei der Taufe nach kathol. Ritus angewandte Salböl. Mit der Reformation kam der Brauch der Salbung hier wie anderswo in Wegfall.

36) Zur Stärkung des Gedächtnisses.

37) Hamme, Schinken. Schm. I, 1105—1106.

38) Seb. Wagners Prophezeiungen s. ferner zu fol. 108b u. 171a.

39) Lindenbast.

40) Das Fraislich, auch die Frais, die Freisel oder das Gefrais, Krämpfe: Schm. I, 826.

41) Siehe Anm. 28. Der letzte hier in [ ] gesetzte Posten ist nachtr. gestrichen.

42) Lucas Gaurico, der berühmte Mathematiker und Astrolog, geb. 12. März 1476 zu Gifoni in der Mark Ancona, † zu Ferrara 6. März 1558. Vgl. über ihn Allgemeine Encyklopädie, hrsgg. v. Ersch u. Gruber, Erste Sektion, 55. Teil, S. 29.

43) Kux, Bergwerksanteil.

Noch schreibt Gauricus: filius meus erit pulcher et venustus mihi assimilabiter, erit dives locuples pecuniosus ingeniosus facundus et verbosus, si vixerit, habebit duas uxores et multos utriusque. sexus liberos. et dicat omnis populos amen.

[fol. 13b:] Junckfrauen Anna Berbla[44]) Thurlein[45]) Kreftin schankten meim Jorgn ein gulden hemt, furtuchlein und fazolet[46]).

[fol. 14a:] Item ich schenkt freitag den 19. Julii, doran mein lieber sun Jorg, aus gotlicher parmherzigkait, ein virtl ains lars alt ward der got der tugent verleihe weiter gned — der ammen, domit sie sein treulich wartet und im zu nachts aufstund und ine nit lang schreien liess . . . . . 1 fl.

[fol. 14a:] Jorgn erstes schreiben: des selben tags [19. Juli 1532] schrieb mein sun Jorg, mit meiner hand, meiner mumen Appolonia Tucherin, zu S. Clarn, einen langen prief, allerlei allegation gotlicher schrift inhaltend, mit angehefter danksagung, das si ine vom herrn got erpeten hetten, übersendet doneben dem convent 2 fl. und 50 ß schons reis ꝛc.

[fol. 14b:] Ich schenkt an S. Christofls tag 25 Julii zu presenz und von wegen meins suns Iorgen meiner geschweien zweien stifschwestern Ketterla[47]) und Urseln, auch iren zweien maiden, ein ganz gelbs tuch zu unterrockn, kostet 4¼ ff., dogegen bezalt sie das verberlon . . . . . 5 ß.

Item Hans Linhart perkmaister aufm Anneperg schankt meinem sun Jorgen 1 K in der 4 mas und Hans Puchner 2 K in der funften mas ꝛc. ꝛc.

[fol. 35a:] Unter der Rubrik »Verdinst und Schankung«:

Item mir schankt Anthoni Vento[48]) 2 judicia so der gros berombt astrologus Lucas Gauricus Neapolitanus meinem lieben sun Jorgen gemacht hat und Albrechten, do gegen schankt ich im umb 8 fl. 3 ß 27 ₰ zinen schusseln.

[fol. 35b:] Erasmus futrer hat meinem sun geschenkt, sontag abents den 22 Sept., ein Mailendisch rot scharlachs piretlein[49]) und Katherina Kreßin ein elentkloen[50]) eingefaßt in vergult silber, an hals fur das fraischlich[51]) — — — Maid habens verlorn.

[fol. 35b:] Wolf Lochmayr (†) auf S. Annaperg schankt meinem sun Jorgen, 1 K doselbst in S. Anna hofnung und verkouft im 2 K in kaiser Carln funtgrubn zwischen der unter nehsten und andern mas in S. Lorenzn gots gotsgab [sic!] aufm Abertham, umb 6 fl. den 16 octob. 1532. der herr geb gnod —.

---

44) Barbara.
45) Dorothea.
46) Schnupftuch. Schm. I, 780.
47) Katharina.
48) Ein vielgenannter Geschäftsfreund Scheurls.
49) Barett, Hut, Mütze.
50) Klaue des Elchs.
51) Siehe Anm. 40.

[fol. 36b:] Maister Endres im rosnpad[52]) schankt meinem sun Iorgen ainen padhut und maister Jorg putner[53]) ein wenlein[54]), als man das erst mal ins pad hinüber trug 20 novemb. So schankt ich der paderin 1 mos salbeweins und dem gesind ain virtl pirs.

[fol. 36b:] Jorgn hochzeit hempt: Junckfrau Anna Tucherin[55]) Linharten Thoma von Kempten praut schenkt am hochzeittag den 3 decembris meinem Jorgen ein schon hemt mit golt.

[fol. 36b. Am Rand nachgetragen:]

31. dec. schankten Appolonia Tucherin zu S. Clarn 2 leckkuchen[56]) Jorgn und mir, und Martha Tucherin zu Wildenreut[57]) Jorgn ain hübsch schlotterlein[58]), der mutter ein nodlpant[59]) und mir ain fazolet[46]), zu neunjar.

[fol. 37a:] Annala[60]) Jorgn wiegerin: Ich hab das maidlein im haus behalten, meinen Jorgen zu wiegen, der in 8 wochen ein funtgrubner ist worden und nimt auspeut aus sein K in S. Katra stolln itzo — — — 5 fl. So ich im erkauft hab umb 15 fl., dem herrn sei lob.

[fol. 38a:) Rubrik »Haushalten«, mit vielen hieher gehörigen Angaben. Übergangen.]

[fol. 38a:] Item ich hab sampt meinem weib unsern sun Jorgen das erst mal aus + und in sant Sebolts kirchen getragen und aufgeopfert meinen herrn got, mit ratification des gelübds, ine in seinen wegen und gepoten treulich zuerzihen, im den ergeben, bevolen, gepeten, lob gesagt und gedankt montag, S. Martins tag, 1532, doran mein 52 jar angefangen, dorinnen mir maister Lucas Gauricus noch ainen sun judicirt hat.

Hiezu die Randbemerkung: Ich hab meinen sun Jorgen dem herrn heimgestelt. Voti solemnis ratificatio.

1533.

[fol. 41a:] Diweil der almechtig gutig herr got, aus seiner gotlichen begnadung und barmherzigkeit, der sei glori lob und dank in ewikait, mir doctor Christofen Scheurln, dises vergangn 1532. und nemlich den 19. aprilis, meinen lieben sun Jorgen beschert hat, wil ich im mit meiner hand hirein verzeichnen, wi ich bemelt iar hausgehalten ꝛc. ꝛc.

---

52) Siehe Anm. 21.

53) Büttner, Böttcher.

54) Badwännlein.

55) Anna Tucher 1513—1540. Biedermanns Geschlechtsregister des hochadeligen Patriciats zu Nürnberg nennt tab. DVIII »Herrn Leonhard Thomas von Memmingen« als Bräutigam.

56) Lebkuchen.

57) Pillenreut.

58) mhd. sloterlîn, schlotterlein, in Nürnberg noch jetzt »Schlotter«, die Klapper oder Rassel, ein Kleinkinderspielzeug. Lexer II, 986.

59) Bandstreifen, auf dem Nadeln befestigt sind oder werden?

60) Siehe fol. 121a S. 111.

am Rande steht ebenda: »Meinem sun tu ich rechnschaft seins geburtjars.«

Folgen die einzelnen Posten.

[fol. 46a:] Mein kochin Ursel, mein untermaid Endlein, und das jung siebenjerig maidlein Annalein Scheurlin des Khuelinleins [sic!] von Thillingen[61]) tochter, so ich umb gots willen zeug und angnomen hab den 9 octob. 1532.

[fol. 46b:] Mein mum Helena C. Kressin schenkt mir und Jorgen meinem sun meiner perckwerk arbeit halben 2 guldne hembd 27 Jan.

[fol. 46b.] 1533: Item ich hab zu neuen jar geschenkt, meinem weib und dem Jorgn 2 fl., der seugammen 1/4 ains Joachimtalers, Appolonia Tucherin in Gorgn namen 2 halb fl. gr. ꝛc.

[fol. 48a:] Item di doctorin hat zu ader gelasn donerstag den 16 Januarii und das kind regt sich zimlich fluchs dorauf, got lob, der mich den volgenden 19 Aprilis (darüber: Martii) reichlich begnadet hat mit meinem libsten sun Jorgen (darüber: Jheronimus). Im sei glori er und preis in sempiterna secula.

[fol. 52af:] Erasmus Ebner[62]) zalet das mol, dann er hielt fur gewies mein weib trueg ainen sun, das verleih der hr. got.

[fol. 52b] (1533). Freitag, 14 Martii schankt Seufrid Pfinzing meinem vetter Albrecht und meinem sun Jorgn ein schwarz pferdlein, des Albrecht und mein oheim Eberhart Kurn vast fro warn, Kurn riets [ritt es] dornach in Thal.[63])

+

Iheronimus Schewrl.

[Fol. 53a:] Benedictus deus in donis suis. Quia fecit mihi magna qui potens est. Et sanctum nomen eius. Aus gotlicher barmherzikait ist mein sun Jheronimus geporn als di taglang 13 stund und di nachtlang 11 stund anfiengen zu werden, mitwoch nach oculi den 19 martij, als ain virtl schluch über achte, 2 stund 3/4 nach mitternacht, und 2 stund 3 virtl vor tags, nach dem halben seger ain virtl vor dreien, nach mitternacht[19]). Es ging in zweien stunden, alles so glücklich zu, das mir di frolich potschaft ans pet pracht worden, doch die weil das kind etwas schwechtet, und vast windig regnig boes wetter war, lies ich meinen sun, des selben tags vor essens, in der hintern stuben gegen predigern, auf einem tisch vorm kintpet herrn Jorgen —[64]) Schafner zu S. Sebolt taufen, das hub mein guter freund und mitburger Anthoni Vento von Genua aus der tauf und nent es, nach meins vater brudern seligen, des rats zu Preslau, Jheronimus, dem gutigen herrn got sei lob ehr und dank in ewikeit.

61) Dillingen.

62) Über ihn A.D.B. V, 591 f. Seine spätere Unglücksprophezeiung siehe S. 106 (nach fol. 65b).

63) Thal = Joachimsthal.

64) Für den Familiennamen, den Scheurl im Augenblick nicht anzugeben wußte, ist in der Handschrift ein entsprechender Zwischenraum aufgespart. Gemeint ist Georg Mann, Schaffer bei St. Sebald, † 1535. (Würfel, Diptycha I, 41.)

und die mutter het aller erst von primo augusti her gerechnt und auf Walburgis verhoft niderzukomen, also das si irs erachtens, wi auch di andern kinder schwerlich 32 wochen tragen het, doch was das kind mit negeln und aller ding anzusehen gnung vollig und leibig, het aus der masn vil schwarz, hars und wi hivor geschriben stet, hat mir hr. Lucas Gauricus, den vergangn sumer aufm reichstag zu Regnspurg dises jar ainen sun iudicirt und mein oheim Erasmus Ebner in kainen zweifel gestelt. Der herr verleih im das leben, und in seinen wegen gelaitet und erzogen ze werden.

Also het ich an heut 2 sun, warn baid noch nit 48 wochn alt, ein klains und ein winzigs, und ich was mein leben lang nie reicher gewesn, got lob.

[fol. 53b:] den volgenden tag, 20. Martii, schankt mir mein gnedigster herr, cardinal zu Mainz, ein stuck guts reinisch weins, wart visirt 13 aimer 4 virtl, zalt ich ungelt.

den 21. martii ward Jeronimus aus der wester gepadt[65]) het ich zu gast mein mumen Madlena Hans Mugnhoferin, di Holpeckn Anna und Christa ir schwester, denen ich ainen gulden golt schankt und ain ort und noch 500 stecknodln und schenkt am suntag Letare, den 23. Martii, frauen Katherina Pirchamerin eptesin und convent zu S. Clarn umb met und prot ainen gulden, got fur mich und Iheronimus zu pitten und zu danken, das di gotselig Appolonia Tucherin der masn fur mich gepetn, das ich sein entphunden het, wi si in irem sterben zugesagt.

[fol. 53b:] Item wiwol mir Gauricus pronosticirt het, Alteram sobolem[66]) masculam pulchram satis fortunatam, wirget doch das fraislich[40]) den Jheronimus inwendig, den 22 Martii, das er auswendig vom rechtn fuslein aufhin die rechten seiten erschwarzet, vil pein erlied und starb suntag letare 23 Martii 2 stund $^3/_4$ vor tags in masn er geporn ward, also das er gerad gelebt het 4 tag und ich nie reicher war, denn mit diesen meinen baiden sunen[67]), derhalben ich ainen laidigen letare het und mein freud kurzlich in traurikeit bewendt ward Aber dises was der will meins herrn gots, dem es also gefil, das ich pillich mit freuden annemen sol, dorumb sei im abermaln lob, ehr vnd dank. [Am Rand das Bibelwort: Raptus est ne malitia mutaret intellectum. Sap. 4.] Er hat den sun geben, wider gnomen, kan mich als ein mechtiger herr, des wol widerumb ergetzn, dorumb ich ine treulich pit. oder ia / das er meinem Jorgen das leben lang friste /

[fol. 54a:] Item 23 Martij schankt meins gutn freunds doctor Gregori Kreutzers weib der doctorin ain par cappaun ins kindpet.

[fol. 54b: 1533 Aprilis] Item meinem Jorgn $4^1/_2$ eln ulmer parchant zu einem rocklein auf di ostern zu 29 ß — thut — 4 ƒ 15 ß.

65) Siehe Anm. 23, S. 98.

66) = suboles (fem.) Sprößling, Kind.

67) Das hier gesperrte ist im Original unterstrichen.

1533.

Georgius Scheurl eins iar alt. Georgiolus anniculus.

[fol. 55b:] An heut sunabent in albis, den 19. Aprilis, ist main liebster sun Jorg eins iars alt worden, und bis hiher, frumb und, auserhalb ainichs aufstossens, gesunt gewesn, dann so vil je zuzeiten die zen, der er sechsthalbn hat, vor oben zwo gros schaufeln, etwas hitz im kopf verursacht haben. hat bisher ein gute ammen gehabt, wol zugnomen und gewachsn, einen starken grosn kopf, lacht gern, frolich und guter ding, kan reden ka, ka, dem vater das hentla reichen, und vogela zaigen im heuslein am fenster, get gern hutzn[68]), aus der stubn an luft. So oft er den vater siht ausm peck [Becken] di hend waschen, mues er im si auch waschn und pfadlen[69]) lasn, geret auch in disem dem vater nach, das er anfecht, ab den pferden sich zu erfreuen, hat am laib bis in 10 werzeln, das unser nachbour Weidner sagt ein zaichen sein des langlebns, wi im auch der kopf noch offen stet ains gulden prait[70]), ißt und trinkt fluchs zu, wil lauter nit sitzen weder im stüelein noch sunst, peugt sich über sich und strebt dowider, kreint[71]) nit, ist nit aigenwillig, sonder leichtlich mit der ammen zu stillen, der er auf den sessel deutet, di er ser liebet als wol als si ine, geet gern zu vater, hat ine lieb. Herwiderumb ist er auch seins vatern alle freud ergezlikait und reichtumb, der herr got verleih lang mit gnaden, das si baid wandern in seinen gepotn, ine allain lieben und anhangn, vor alln dingen, dem sei ehr lob preis und dank von ewikeit in ewikeit Amen.

An heut.

lacht gern.

freut sich der pferd.

10 werzeln.

delicie paterne.

Hans Schnot [Schnöd] schankt im ainen peutpfennig, mit der überschrift, des türken belagerung der stat Wien. den 24 septembris. 1529.

und so der vater sagt: Jorg mach ein poslein, rümpfet er das neslein, und so der vater hustet, hustet er hinach, kont allein nebem vater sitzen, und verstund und zaiget datla, in suma Jorg Scheurl beweist sich im jar mit rullen[72]) und seinen geberden, als ob er beherzigt und fraidig werden wolt, feht an etwas in henden zu behalten und ser gern mit puchern und prifen oder papir umbzugin. Wurft di arm auf und guchzet[73]). Act. 19 aprilis 1533.

[fol. 62b:] Item ich hab meinem sun Jorgen sein erste rais ausgeschickt, gen Wildenreut[74]) zu Madlena Futterin seiner mutter schwester, sampt seiner mutern, ammen, meiner geschweien, den kindern, Albrechtn Eberhartn ꝛc. suntag den. 22. Junii, habn verzert anderthalbn gulden und bin selbst auch hinaus geritn sampt meinem gevatter Anthonien Vento ꝛc.

[fol. 62b:] (Juni 1533) und er Seufrid [Pfinzing] schankt meinem sun Jorgen ein seiden teschlein und ainen degen, mit conterfeten beschlagen.

---

68) hutzen gen = hin und her gehn. Vgl. Schm. I, 1195.

69) plätschern.

70) Im Original unterstrichene Stellen.

71) greinen (mhd. grînen, den Mund verziehen) heißt noch heute in Nürnberg 'weinen.'

72) Rollen.

73) jauchzet.

74) Pillenreut.

[fol. 64a:] Ich schickt meiner mumen Juliana Tucherin zu Gnadenperg von meins suns Jorgen wegen, got für in zu pitten den 12 Julii — — 1 fl.

[fol. 65b:] (Juli 1533) . . . und send inen [den Klarissinnen am Gedächtnistage der Apollonia Tucher] meinen lieben sun Jorgn, in templ gots zu statuirn, dem herrn got aufzuopfern und zu piten umb gnad, das er aufwuchs und erzogen wurd in seinen wegen und gepoten, wi ich mir dañ anfenglich furgnomen und gelobt hab, meinen getreuen moglichn vleis furzuwenden, wi gros von noten sein wirdet, diweil im Erasmus Ebner so vil ungeschicks und boses pronosticirt, das mich zu hochsten bekümert und ungeschlafn legt, der herr got erbarm sich unser.

[Juli 1533. Anfang des großen Sterbens — fol. 66a u. 66b: Flucht der Schwägerin nach Amberg].

[fol. 66b:] Sunabent den 2 Augusti hab ich zalt Mathesn Perger ain fl. lons und aller ding Anna Jorgn ammen 2 fl. lons, Ella unser gertnerin seiner milchpeurin 6 ß 2 ₰, gredlein unser kochin, 1 fl. lons, ꝛc. ꝛc.

[fol. 70a:]

+
+ Benedictus deus +
+
+ Mihi autem adherere deo bonum est, ponere in domino deo +
+ spem meam ps. LXXII. +

Im namen des herrn gots, di weils bei uns des tags zu 30 personen allnthalbn stirbt, und ich in 15 tagen ausm haus nit komen bin, die zeit mit den buchern vertreib und lust hab zu arbeten zu raysen und meine herrn und freund zu besuchen, haben meine herrn, ein erbar rat, mich vergent und erlaubt, anheut sunabent vigilia Bartholomei 23 Augusti, von zeit meins ausreutens funf wochn lang, mit meinem schwagern Hansn Johann gen Preslau zu raisen und im beistendig und hulflich zu sein, seins vatern Lorenzen Johanns vertragne verpfendte 3700 fl. von Conraden Saurman seinem schwager einzupringen.

Sterbn flihen. [fol. 70a:] Item ich hab ausgeschickt mein weib, Katharina Tucherin, mein sun Jorgn, sein ammen Anna, Gredlein kochin, Mathesn und Annalein di Scheurl gen Henfenfelt zu herrn Hansen pfarherrn[75]), 4 stund auf den tag den 30 Aug., und hab der doctorin zu zerung geben 25 fl.

[fol. 70b:] Mein diner Methes Perger ward mit dem regirenden prechen beladen freitags vor tag, 29. Aug. Ich lis in in gartn[76]) gin, verschaft im bei Meuseln alle notturft, der herr got sei im beistendig.

Ich hab Hansn Meuseln mein sach, auch das haus bevoln, dergleichn Johan Neudorfern[77]), hab mein tag nit herter gearbeit denn die vergangn 10 tag und bin nach Preslau verritn und heut suntag 31 Augusti gen Henfen-

75) Johann Frank. (Würfel, Diptycha IV, 221).

76) gemeint ist der Scheurl'sche Garten vor dem Tiergärtnertor.

77) dem berühmten Schreib- und Rechenmeister (1497—1563). Derselbe bewohnte das heute als Burgstraße 16 bezeichnete Haus unter der Veste.

felt zu weib und kind, der parmherzig herr got verleih mir sein g., dem sei lob ehr preis und denk in ewigkait amen.

Actum. 31. Augusti 1533.

31. augusti als ich verrit starben 54 person.

Widerkomen.[78])

[fol. 70b f:] Als ich den 31 Augusti gen Henfenfelt geritn und mein gesint elend[79]) gefunden, hab ich von Amberg aus maister Jorgen von gerbersmül nach inen geschickt, haben mein weib und unser sun Jorg, dinstag den 2 Sept. in der heg[80]) übernacht und sein den 3 Sept. gen Amberg komen, do ich inen bei Margreta Gerstnerin einbestanden hab und bin desselben tags verriten[81]) übers gepirg, auf Bamberg, der Pfinzing, herrn Sigmunden Fürers und Christofen Fürers hutten bei Arnstat, gen Weinmar, Leipzk, Dresden und Breslau, bin do bliben 25 tag. Hab Hansn Johan sein sachen contra Conraden Saurman wol aufgericht, bin bei m. g. h. pischofn Jacobn do selbst gewesen und herwider geritten gen Dresden zu m. g. h. herzog Jorgn zu Sachsn ꝛc. gen Grim [Grimma], gen Wittenberg, gen Hall zu m. g. h. herrn Albrechtn cardinaln zu Mainz ꝛc., gen Leipzk, aufn Annaperg, ins Joachimthal zu grafen Jeronimus Schlickn ꝛc. und Jorgn Neusessern, gen Schlackenwald auf meins vatern seligen begrebnus, gen Eger, gen Amberg und Nürmberg, den 14. Novemb. Laus deo.

[fol. 71a:] Zu Amberg hab ich froliche Mertnsnacht gehalten, alle die meinen gesunt gefunden, und das mein sun Jorg umb. 19. octob., als er aus gotlicher begnadung anderthalb ior erraicht het, an alle beschwernus entwent was und kant itzo gin, laufen, tanzen und reiten, doch wolt er kainen schwarzn, sonder allein ainen geschelten weisen stecken reiten, und must im Matthes Scheurl, den er ser liebet, nachreiten, und auf ine warten, als ein knecht auf seinen herrn, das den vater nit wenig freuet[67]), demnach er den gutigen herrn got, seiner gnadenreichen gaben pillich dankbar ist, und redt Jorg noch nichts, lacht allein und kennet den vater bald und wolt nit von im.

[fol. 73b:] Item mein bruderlicher freund Jorg Neusesser hat den 7 Novemb. meinem sun Jorgen zu seiner gedechtnus geschankt, ein schöne erzstufen und etlich rot gulden stüflein gedigen silber, aus der ainikeit, und 2 silbren g. könig Ludwigs und kongin Maria pildnus und dann grafen Stefan und grafen Lorenzn Schlicken pildnus im wert . . . . . 10 fl.

[fol. 73b:] Ich hab frauen Helena Ch. Kressin, meiner mumen den 8 decemb., von wegen meins suns Jorgen, zu neuen iar verert, einen schwarzen lidren[82]) stul, kouft ich von maister Lucasn p. 2½ fl. und hab di zeit so ich allein hi gewesn bin, bei 14 maln, mit inen geessen.

78) Am Rand: Heimkunft gen Nürnberg.
79) In der Fremde.
80) Hecke. Schm. I, 1068. Am Rand: Gorgn herbrig in der heg.
81) Randbemerkung: Schlesisch rais.
82) ledern.

Gorgn Scheurls gepet.

[fol. 74a:] Item ich kouft meinem sun Jorgen den 2 decemb. [1533] ein pelzene huseckn[83]) umb 4½ ß, di schickt ich im gen Amberg, mit bevelch das ine Neudorfer und mein vetter Albrecht dorein kleiden und den pelz benedeien solten, mit disem gebet.

[Folgt ein längeres lateinisches Gebet (»oratio«) mit der bezeichnenden Stelle: »... ut te creatorem, recta et sancta ecclesie tue catholice fide colat.«]

Mer übersent ich im ein teschlein mit zucker mit disem gepet umbzugurten, precingat te dominus zona iusticie, ut immaculata conserves omnia mandata sua.

mer ein par pantofl kostn 32 ₰ und ein par hentschuch kostn 26 ₰, auf dem weg herab zu prauchn.

Und sein mein weib, unser sun Jorg, junckfrau Katherina Tucherin, Mathes, Annalein di Scheurl, Anna seugam, gredlein kochin, gefarn montag, 8 decemb. von Amberg gen Engltal und auf 9. gen Nbg. mit freuden vom vater entphangen. got sei lob in ewikeit amen. /

[fol. 74b:] und haben meine leut auserhalb des geschickten weins di zeit nemlich 14 wochn zu Amberg sampt 10 fl. zins und holzgelt der Gerstnerin am rosmarkt bezalt und den furlon und zerung auf dem weg verzert, beileuftig 78 fl. deo gratias, das wir gesunt sein.

1534.

[fol. 75a:] Auch schankt ich eptesin und convent zu S. Clarn, der Appolonia Tucherin jartag, den 15 Januarii, zu begin, und den herrn got fur meinen sun Jorgn zu pitn 1 fl. dogegen schankten si mir ainen gutn gewürztn leckuchn.

Georgius filiolus bimus:

[fol. 83a:] Suntag quasimodogeniti. 19 aprilis. ist aus gotlicher begnadung mein lieber sun Jorg zwei jar alt worden und augenscheinlich zugenomen und gewachsen, hat noch bisher keinen aufstoss gehabt, lauft, springt, tanzt den Murascha-Tanz[84]) und ist frolich und guter ding, hat all sein freud zu reiten und zun pferden, kan noch nichzit reden, dann mamma data, verstet schier alles, der gütig herr got verleih weiter gnad, dem sei lob ehr und dank, den ich pillich lieben, eren, loben und furchten sol

[fol. 90b:] 1534 September: Veranschlagung des Gesamtvermögens, des Hausrats, der Bibliothek ꝛc. Darunter findet sich die Angabe:

und meins lieben suns Jorgen Scheurls perckwerk 7500 fl.

Weiterhin am Rande:

diligenter nota, o Georgiole, fili charissime. Daneben: Timete dominum omnes sancti eius, quoniam nihil deest timentibus eum. ps. 33. Inquirentes autem dominum, non defitient omni bono. Math. 11. hoc fac fili

83) husecken, Schaube, Mantel. Schm. I, 1184.

84) Vielleicht derselbe Tanz, der sich bei Czerwinski: »Die Tänze des XVI. Jahrhunderts« . . . Danzig 1878. 8°. S. 121 unter dem Namen »Die Moriske« findet. (Tanz eines Knaben mit geschwärztem Gesicht.)

mi Georgiole et vives et abundabis, hoc det tibi piissimus et misericors dominus noster Jesus Christus. Sollicitudo autem est mater divitiarum: Attamen divitie si affluant, noli apponere cor, sed his utere ad honorem creatoris et pauperis alimenta.

[fol. 95b:] Item sunabent den 21. novembris hab ich mein testament geendert, zu erben Jorgn Scheurln und zu aftererbn Albrechtn Scheurln mein lib sun instituirt und zu vormundern gesetzt doctor Christof Gugeln, Jorgn Neusesser, Gothartn König, Linhartn Thoman und mein weib. Gleichwol hab ich noch keinen gepeten, auserhalb Neusessers ꝛc.

[fol. 95b:] Oratio pro Georgiolo Scheurl: Item als frau Katherina Pirckamerin und convent wi hioben geschriben stet, meinen sun Jorgen in templ statuirt und geopfert [haben], haben si gesungen das responsorium Benedicite deum ꝛc.

1535.

[fol. 103a:] Benedictus deus in donis suis. den 19 aprilis, als ich gen Perching riet [ritt], ist mein lieber sun Jorg Scheurl drei jar alt worden, hat dises iar ganz keinen aufstoss gehabt, ist gar nichzit gefallen, liebet di muttern herzlich, libet was rot ist, von wein und kleidern, trinkt gern wein, sunderlich roten, ißt gern fisch, krebs, hirn, ist stets frolich und guter ding, kreint nimer nit, libet aus der masn ser pferd und was zur reuterei dinet, padt gern, reit und vert gern. kan noch nichzit reden, dann data mamma, aia, das ist Albrecht, zin und wein, ist ser merklich, hat vast einen guten verstand, verstet schir alles, furcht di ruten über aus ser, vermaint etwan dem vater und der ruten zu entloufen, der gutig herr got sei gelobt und verleih im gnad in seinen wegen erzogen ze werden.

[fol. 104a:] Item bei m. g. herrn grafen Jeronimum und grafen Lorentium den Schlicken hat Jorg Neusesser zu sant Jorgn tag unterbracht an beheimischen gelt meinem vettern Albrechtn 4000 fl. und meinem sun Jorgn 1000 fl.

[fol. 105b:]

Benedictus deus in donis suis. dinstag den dritten Augusti, anno gotlicher menschwerdung 1535, gerad zu zwelf urn des halbn segers, ward mir geborn aus gotlicher begnadung mein neudtes[85]) kind, mein sun Christof und anhaims zu vesper zeit getouft, den hueb [fol. 106] aus der tauf, mein guter freund Johann Neudorfer rechnmaister an stat und von wegen meins lieben und getreuen freunds Jorgn Neusessers im Joachimthal, der mir zu vor solichs auf mein pitlich ansuchen zu dank zugeschriben het, di potschaft kam mir über tisch, auf der hochzeit meins oheims Anthonien Tuchers vnd Junckfrauen Felizn Im Hoff, in hrn. Endresn Im hof behausung, meinem frumen gutigen lieben herrn got sei lob ehr preis und dank in ewikeit, der verleih im kraft und macht. Auf volgenden donerstag ward mein sun Christof aus der wester gepadt.[86]) Schankt ich Anna hebammen ainen Lorentzer

85) neudtes verschrieben für neuntes.

86) Siehe Anm. 23 S. 98.

gulden, iren maiden 3 zwelfer und het zu gast frauen Helena Christof Kreßin, Margreta Endres Tucherin, Ursula Fritz Tetzlin, Katherina leronimus Fütrerin; Doctor Christof Guglin, Ursula Seufrid Pfinzingin, Barbara Hans Koburgerin, Anna hebammen, mein geschweien Anna Albrecht Scheurlin, und wir assn zimlich gut milaunen[87]) und waren frolich und leichtsinnig, guter ding lobten und preistn got.

[fol. 106a:] Sunabent, 7. Augusti, gegn abent, als mein ander lieber sun Christof elter dann vir tag[88]) alt worden, derhalbn ich nie reicher waß, kam potschaft, das unser aller herr, di Romisch kayserlich M[t][89]) die bevestigung La Goleta[90]) sambt dem geschloß und stat Tunis[91]) gwaltiglich erobert, das ich acht meinem neu gebornen sun und der ganzn christnhait ein gluckliche zeitung sein /

[fol. 106b:] Das ist aber war und verfolgt statlich: den 14 Julii hat unser herr kaiser Goleta gewonnen, den dritn Augusti ist mein liber sun Christof von gots gnadn geborn, den 21 Julii hat kaiserlich M[t] gschloß und stat Tunisy gewunnen, 4 tag und nacht geblündert vnd trefnliche anzal geschütz schiffung und vil guts gewunnen. die zaitung komen gen Maylant 9 Augusti 4 stund nach mittag und das Barbarossa mit 2000 Alarber (sic!) pferden entrunnen was, dem di kaiserischen zu wasser und land heftig nacheiltn. deo gratias. und sol am jungstn kaiserlich M[t] im Teutschland gesagt habn: Er sei dogwesn als ein pilgram, zu nehstn so er widerkom, wol er komen als ein kriegsman.

Pilgram.
Kriegsman.

[fol. 108af. (1534)]. Den 20 octob. ward mein lieber sun Christof an kindsblatern heftig krank, und über acht tag von einem inwendigen[88]) fraischlich 2 oder 3 mal berürt, dorumb gab im sein milchpeurin ein gertnerin einen samen zu trinken, darzu überkam er das versegnt[92]) und durchschlechten,[93]) das mich alles hart erschrecket und bekumret, aber mein frumer herr got verlih bald sein gnad und pesserung, dem sei lob ehr preis vnd dank in ewikeit, der verleih alzeit was sein gotlicher will und lob ist.

[fol. 108b. 1 Januarii 1535:] Aus desselben begnadung hat benanter mein sun bisher wol gewachsn und zugnomen, gleichwol an der narung kainen mangl. Er lest auch nit noch, wil fur und fur vol sein, bis es überget, und ist gut mit im auszukomen, dann so bald er hungrig wirt, ist er ser ieh, schreit und gibt kainen frid, bis er wol gessen hat, vil sagen er werd ein ander anherr werden und im gleich sehen meinem vattern.

Maister Sebastian Wagner iudiciret benantem meinem sun Christof den 3 dec. Er wurd sein rund behend trutzig seiner sachen recht haben wollen, und sich nimant maistern lasen, und etwan nit bald gute wort aus

87) Melonen.
88) Sein verstorbener Bruder Hieronymus war gerade vier Tage alt geworden.
89) Feldzug des Kaisers gegen Haradin Barbarossa.
90) Goletta.
91) Tunis.
92) Rotlauf. Schm. II, 240.
93) Masern. Vgl. Grimm W.B. II, 1667.

geben, und grosers leibs sein dann sun Jorg, der tetig und nit zu gros noch zu klain sein wurd, itzo aber ist er ein bos bublein, und doch dem vater lieb. vacht an zu schwatzn, wen er gern wein und met trünkt, und zucker candet[94]) eß so ist im ein gred[95]) im hals besteckt, So ist er haiser und hat di husten, das schir fur und fur beschicht, und acht sich der mutter bei weitem mer dan des vatern. Er hat die fleckn, wi meins brudern kinder alle, und der gmain iargang[96]) was überkomen den 13 dec. vnd 12 tag in der stubn gelegn und sich doch wenig anfechtn lasn.

1536.

[fol. 121a:] Item di weil wir schuldig sein, aneinander guts zu tun und sunderlich armen freunden[97]), wie Meinander sagt, recordare dives existens pauperes iuvare, hab ich Mathesn Scheurln von Dillingen und sein schwester Annala mitwoch den 13 octob. 1532 vnd, auf des Annala absterben, ir schwester Ketterla den 8 Januarij 1534 zu erzihen angenomen ꝛc. ꝛc.

Jorg vom Rotenhan.

[fol. 122b. 1. Januarii 1536:] Item diweil herr Sebastian vom Rotnhan ritter vnd doctor, ein gelerter namhafter redlicher Frank vor 37 jarn zu Bononien[98]) mein schulgesel und bis in sein absterben —[99]) mein liber und guter freund gewesen ist, und domit auch mein liber sun Jorg Scheurl, mit erlicher geselschaft erzogen wurd, hab ich seins brudern Hansn von Rotnhan zu Rentweinsdorf[100]) sun Jorgen, seins alters 6 Jar und 8 tag, den 23 Augusti 1535 in mein behausung angnomen zuerzihen, zu guten tugenden und sitten, und lernen zu lasn, unbenänt ainicher zeit, noch kostgelts, mer umb freuntschaft willen, hab bisher nichzit entphangn und bin unverbunden und wol zufriden was mir sein vater und mutter Margreta von Seckndorf geben oder nit geben. Ir voit zu Hebelsried[101]), gewislich ein beschaiden verstendig und seiner herschaft getreu man, haist Jobst Dhein, wie sein sun.

Jorg Neusesser junior.

[fol. 122b:] Der ist zu mir komen dinstag den 9. Novembris nehst verschinen, seins alters auf S. Niklas tag 12 jar alt, den hab ich in mein haus und an meinen tisch angnomen, auszuzihen und lernen zu lasn, im auch zucht er und veterliche guthait zu beweisen ꝛc. ꝛc.

[fol. 124a:] Anna seugam:

Item ich hab die Anna auf 27 Aprilis 1532 gedingt umb 8 fl. und ir darzu allerlei geschenkt, dorumb das si meinen liben sun Jorgn gemuttert, und sein bisher gewartet und er ir gute gnad hab, volgent hab ich ir ein zeit

94) Kandiszucker.

95) Fischgräte.

96) die Kinder in seinem Alter.

97) Verwandten.

98) Bologna.

99) Platz frei gelassen, wohl zu künftiger Eintragung des Todestages bestimmt.

100) Markt, A.G. Baunach und B.A. Ebern (Unterfranken).

101) Vermutlich Namensvariante für das später vorkommende Ebelsbach, Dorf im heutigen Amtsger.-Bez. Eltmann, B.-A. Haßfurt, Unterfranken.

lang 6 fl. geben und gib ir seint aller hailigen tag, doran si aller ding bezalt gewesen ist, 4½ fl.

[fol. 124a:] Katherina von Staflstein seugam Hansn Fuchsn tochter. Als mein lieber sun Christof geborn ist dinstag den 3 Augusti 1535. hab ich im das Ketterla, in zu muttern gedingt den 5. Augusti umb 8 fl. ein jar. und ein gulden leikauf, dofür hab ich ir itzo zum neuen jar geschenkt tuch zu ainem unterrock, und irn solt auf lichtmes künftig zalt 2 fl.

Milchpeurin.

[fol. 124a:] Item meiner baider sun milchpeurin di Linhartin in Peter Schneiders garten hinter der vesten, gibt alle tag herein 3 seidla guter milch umb 3 ₰ tut ein virtail iars 9 ß 3 ₰ und ist zu aller hailign tag zalt gewesen /.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

[fol. 125a:] und di benant Agnes Perin hat meinem lieben sun Christofn ain gut gesotten pulver für das ‚fraislich eingeben, das in neben gotlicher begnadung bald und wol geholfen hat. der sei lob ehr und dank ꝛc.

[fol. 127b:] Mer zalt ich den 2 feb. Linhartin gertnerin meins suns Christof auch Jorgen milchpeurin des tags 3 seidlein milch 3 ₰ tut ein virtl jars von omnium sanctorum bis her — — — — 1 fl. 0 ß 21 ₰.

[fol. 130b. Mai 1536:] Meiner seugammen Ketterla von Staffelstain 2 fl. Jorgn mait der Anna 1 fl. ein halb ort irn lidlon . . . . Walpurgis.

[fol. 134a. 1536, Prty, nach Laurentii:] Es verlassen den Dienst u. a.: Anna Hofmanin, di meinen liben sun Jorgn gemuttert und 4¼ iar treulich erzogn hat, der schankt ich zu samt irem lon 4 halb Joachimtaler, und Katherina von Staffelstain, di meinen lieben sun Christofen ein iar gemutert hat, den man nun entwenen muß, der zalt ich iren austendigen virtail iarlon 2 fl. und schankt ir auch von irs suns wegen 2 halb Joachimtaler. do was vil wainens ꝛc.

[fol. 139a:] Item als ich Hansn vom Rotnhan zu Rentweinsdorf[100]) seinen sun Jorgen den 23 Augusti 1535. in di kost angnomen hab, hat mir sein voit zu Ebelsbach[102]) den 5 octob. zalt kostgelt das vergangn iar 28 fl. vil dargelihns gelts 5 fl. 6 ß 11 ₰.

[fol. 139a:] Item ich kouft [von Melchior Beyr] den 11. Nov. ein pecher den ich Gorgn schenkt. wigt 11 lot 1 q 1 ₰.

1537.

Christof Schewrl ambulans:

[fol. 155b:] Item Christina Neusesserin hat irm poten [Paten] Christofen Scheurln geschenkt ein podkittelein ausgenet mit gold und seiden lustig und kunstlich, der hat angefangen zu gin allein, suntag Letare, 11 Martii 1537, als er alt was 19 monat und 7 tag. dorumb sein vater als von seinem sun sunderlich geliebt, einen frolichen Letare het, gott den herrn got lobet danket und bat umb gnad das baide seine sun gin mochten und wandern in seinen hailigen wegen und gepoten amen.

102) s. d. vor. Anm.

[fol. 157a:] Linhartin milchpeurin, meins suns Christofen tegliche milch 9 ß 3 ₰.

Sun Christof.

[fol. 159b. Augustus. 1537:] Item an heut freitag den 3 Augusti zu 12 urn des halben seigers ist mein gelibter sun Christof Scheurl zwei jar alt worden, und aws gotlicher begnadung dises iar nur wol gesunt gewesen, leibig und vollig worden, hat ser gewachsn und zugnumen, hat letare vergangen angefangen zug in, aber doch nichzit zu reden, dann da und ma, auch bisher gar nichzit trunken, dann ein gute warme kuemilch, di er wol zechen mag, got gesegn ims, und ist zumal ein schoner, frolicher holtseliger pueb, der den vater ser liebet, und mit ofnem weiten maul an ine felt und kust, und widerumb von im herzlich geliebet wirdet, in masen er auch sein mutter überaus ser libet, und grose naigung zu pferden hat, erzaigt sich auch, als ob er gern peten wolt.

Sun Jorg.

Der gleichn wehst auch sun Jorg aus der masn ser, ist auf 19 Aprilis 5 jar alt worden, pet gern, kan noch nit r sprechen, aber zu tisch peten, lateinisch, pater noster, ave maria, simbolum, decem precepta, Benedicite, Ego sum dominus deus tuus, summa legis und der gleichn mer, hat lust zun pferden, kurzweilt gern, begint den vater mer zu lieben, dann vor 3 jarn, von dem allen der vater in seinen alten tagen die hochst ergezlikait und freud hat, und die beid sun fur seinen grosten reichtumb acht und helt hoher dann ein furstentumb, wi sich auch Jorg nent einen pfalzgrafen und herzog Jorg ze Vischbach. trinkt aus der masn gern wein, ist gern wol, und hat freud zu gulden hembden und seiden claidern. In suma ich lob preis ehr und dank, got meinen herrn, der grosen gnaden, flelich pittent, mir sein gotliche gnad zuverleihen, beide meine herzlibsten sun zu erziehen, in seinen gotlichen gepoten und wegen, das beger ich und pit vom ganzem herzen, und wer mir di hochst freud auf erdrich. das verleih mir und inen der frum gutig und barmherzig mein libster herr und got, dem sei allein lob und ehr in ewikeit Amen.

[fol. 161b: Gewinnanteile der Söhne.]

[fol. 162b. März 1537:] . . . . und meins lieben suns Christofen, der noch bisher kainen andern trunk tun hat, milchpeurin di Linhartin, alle tag 3 seidlein milch ꝑ 3 ₰. Tut von Walb. bis 1. Novemb. 2 fl. 1 ß 12 ₰.

1538.

[fol. 165b. A. dⁱ 1. Januarii 1538:]

Ein gluckselig neu jar und vleisige haltung der gepot gots, verleih uns allen, sunderlich meinen libsten sunen Jorgen und Christofen, denen hab ich nachvolgende verzeichnus an heut den ersten tag Januarii einschreiben und zu ainem neuen jar schenken wollen, mein dobei zu gedenken.

Wiwol sich niemant an juditia lasen, noch dorauf vil pauen sol, hab ich doch von jugent auf di selben nit verachten wollen und sundre naigung darzu gehabt, wol wissent, das si vilmaln velen und herwiderumb auch mermaln

zutreffen, dorumb wil ich auch meinen liebsten sunen dis orts summaris auszihen, was mir mein tag judicirt und pronosticirt ist.

— — — — — — [fol. 165b—171a: Wiedergabe solcher Prophezeihungen[103]).]

[fol. 166a:] Kurzlich nach dem ich von Rom wider gen Bononien[104]) kam, macht ich kuntschaft mit ainem vast berumbten chyromantico von Mirandula[105]), so von diser kunst des hendsehens getruckte puchlein hat ausgin lasen, der urtailet mir, wo ich verharret im studirn, wurd ich gros ehr haben und zeitlich selig sein, ich wurd mein gut mern und reich sterben, ich wurd in allweg wol sterben und reich, es wurd mir nach 40 jarn glucklich zustin, bis in tod, um die 75 jar. Mir werden zwen sun bei leben bleiben, und der ain, ein überaus groß man werden[106]). Ich wurd gros gluck haben, bei fursten und herrn.

[fol. 171b. 1538, 9. Jan.:] Mein lieber sun Jorg Scheurl von gots gnaden wird auf 19 aprilis 6 jar alt, wechst so ser, das er ganz durr und hager ist, und etwas ein lenglet angesicht hat, mag wol lernen, hat lust darzu, lernt den Donat lesen, kan berait auswendig und betet dem vater vorm tisch, doch mit zugetonen henden, domit er kein kind geachtet werd, Orationem dominicam Math. 16, Salutationem angelicam Luc. 1., Simbolum fidei, Decem praecepta Exo. 20, Ego sum dominus deus tuus, fortis zelotes, visitans iniquitatem etc. Exo. 20, diliges dominum deum tuum. Math. 20, Consumatio itaq. legis. Rom. 13, omnia quaecumque volueritis. Math. 10, perfectio legis Christus. Rom. 10, Cantum Marie Luc. 1. Si in praeceptis meis ambulaveritis etc. etc.

Vil schoner spruch.

Gleichwol kan er noch nit r oder —[107]) sprechen noch volkumenlich reden, schwatzt doch vil, freut sich der pferd und reutens, hat lust zu gulden hembden, wais wer im ain ides unter den zehen geben hat, tregt gern seidene wammes und gute claider, ist aus der masn gern krebs, hirn und gute pisla, trinkt gern roten und neuen wein, tut mermaln einen guten sauf, stets frolich guter ding, gesunt, get in sprungen, het den vater lieber dann anfangs sein mutter, di er noch mamma haist, und bruder Christof, der gutig herr got benedei in, amen.

[fol. 172a gl. Dat.:] Christof Scheurl mein lieber sun von gots gnaden, wird itzo auf kunftig 3. februarii drithalben jars, zecht teglich bei ainer

103) u. a. erzählt Dr. Ch. Sch. ans seiner eigenen Kinderzeit [fol. 165b]: Di weil ich ein kind was, spilet ich mit korblein, hing die an di tischecken, und begeret dero ümer mer, das mein vater sprach, Nun wil ich dir korb gnung koufen, es sei dann, das ich kainen vail find?

Do ich erst geborn ward, und mich mein anfrau von der erden vom stroe aufhub, und ich so einen grosen kopf het, sagt sie: Stirb liebs kind, wen du wilt, so stirbt deinem vater ein gros haubt.

104) Bologna.

105) Mirandola bei Modena.

106) Am Rand hat der Sohn Christof bescheidenen Sinnes angemerkt: filii magni — quo ad staturam, verum dixit.

107) Lücke.

maß, guter gewelbter[108]) warmer kue milch, di schmeckt im wol, hat noch bisher kainen andern trunk tun, dann milch, tut im recht, hat laufen lernen zu mitvasten[109]), kan noch nichtz reden, denn data mama, nain, ja verstets als, hat aus der masn ein schon rund angesicht, ein weiser har, dann bruder Jorg, überaus ein schoner freuntlicher holtseliger bueb, hengt stets an der mutter, hat den vater mechtig lieb, halst, schmuckt[110]), musslt[111]) und tut im schun, wart auf in, so er aus der schreibstuben zu tisch get, sucht im seinen loffl und messer zuweg, ist wol zu zihen, bisher nit gevallen, keint [sic!][112]) nit, kreist[113]) nit, gesunt wie ein fisch, wol leibig, nimt wol zu, stark und dick wie sein bruder, roslet[114]), wol geferbt, und eins edlen guten verstands, aus der massn zwai schone schwarze augen. haben ser lieb anainander, herwiderumb het si der vater bed zugleich ser lieb und all sein freud ergetzlikeit und reichtumb an disen baiden sunen, do mit in der gutig barmherzig herr got in seinem alter so gnediglich begobt und fursehen hat . . . [Gebet].

[174b. 1538, 9. Febr.:] Item ich het zalt der Linhartin fur meinen liben sun Christofn der noch nichzit anderst zecht, dis quartal bis auf lichtmes al tag 3 ß p 3 seidla milch 9 ƒ 3 ß.

[181 b. 1538, Juli:] . . . und maister Lamprechtn, meins lieben suns fechtmaistern, im schwert 1 fl.

Meins suns Christofen milchpeurin, ein tag ein moß p 2 ß. 6 ƒ 2 ß. der noch bis her anderst nichzit trinkt.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

dem gutigen herrn got sei preis lob ehr und dank, der verleih meinen liben sunen Jorgen und Christofen sein gotliche gnad, das sie seine heilige gepot treulich halten, auch gern zalen, und in irem tun ordenlich und vleisig sein, so werden si auch reich, wie geschriben steht: Solicitudo est mater divitiarum. divitie si affluant, nolite apponere cor. Benedictio illius quasi fluvius inundabit. eccl. 39.

[183a. 1538:] Item. dinstag 13 Augusti ist Jorg vom Rotenhan widerkumen von Rempersdorf[115]) hat mir zalt dises jars, so sich enden wirdet 23 Augusti kostgelt, als nemlich fl. 28, die hob ich einnemen lassen Melchior Peyrin[116]) goltschmidin.

[fol. 189b:] Linhartin milchpeurin meinem lieben sun Christofen, der überaus heftig grintig ist, einen ser flisenden kopf hat und noch nichtz dann milch trinkt, des tags 3 seidlein, tut des virtl jars 1 fl. 0 ƒ 19 ß.

108) Milch, die bei ruhigem Stehen den sich über der Oberfläche wölbenden Rahm erzeugt hat.

109) Mittwoch vor Laetare.

110) schmucken, schmiegen. Schm. II, 544.

111) sonst muscheln, sich anmuscheln, sich anschmiegen.

112) statt: greint.

113) kreischt.

114) von rosiger Gesichtsfarbe.

115) = Rentweinsdorf. S. Anm. 100 S. 111.

116) Melchior Baier, Goldschmied in der Bindergasse. Sein Name kehrt in unserer Vorlage immer wieder. Fol. 226a heißt ihn Dr. Scheurl ausdrücklich seinen Goldschmied. Mehr über M. Baier bei Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, Einleit. S. XIII und Bd. I nr. 3080 mit Anm. 2, in der die bezügl. literarischen Nachweise beigebracht werden.

[fol. 202b. 1. Februarii 1539:] Linhartin milchpeurin mein sun Christofen alle tag 3 seidla milch, dieweil er noch nit anders tringt, tut 9 ß 1 ₰.

[fol. 207a. 1. März 1539:] Kurze Notiz zur gleichen Ausgabe.

[fol. 211a. 1 Aug.:] meins liben suns Christofen milchpeuerin ein tag 3 seidlein milch, die er genzlich und sunst nichzit auszecht, 1 fl. 0 ß 21 ₰.

[fol. 211b. 30. Aug.:] Christofn milchpeurin 1 fl. 21 ₰.

[fol. 215a. 31. Okt.:] der milchpeurin sun Christofen di vergangen 13 wochen alle tag 3 seidlein milch zupringen ℔ 3 ₰ tut 1 fl. 0 ß 21 ₰.

[fol. 217a:] Item als ich Keterla Scheurlin Linhart Scheurls tochter, nach absterben irer schwester Annalein, 4 jar in meinem haus erzogen, und si aber zu aller posselarbet[117]) gebraucht und der maid maid gewesn ist, das si weder gotsvorcht peten lesen noch spinnen gelernt hat, hab ich sie aus angezaigten ursachen donerstag den 11. decemb. zu Kungunten Scherbin unter der vesten gelasen, und ir gedingt zu geben ein jar 14 fl. und auf di kreuzwochen ainen Joachimstaler zu ainem leikouf oder taler. Ich zalt ir sunabent 20 Martii ¼ kostgelt 3 fl. 4 ß 6 ₰.

[fol. 217a:] Item Steffan Merten mein schreiber ist seins lons des ersten jars, so sich auf 6 dec. geendet hat, bezalt, nemlich 8 fl. für Fabian Mulzn und Jorgn vom Rotenhan. darzu schankt ich im von der Kinder rechnung und anderm zu schreiben 2 fl. und gib im das jar von beden meinen sunen zu leren 2 fl. und was er weiter erdinet.

1540.

[fol. 221a:] Georg Scheurl mein lieber sun ist aus gots begnadung anheut montag nach Jubilate 19 Aprilis, 3¼ stund auf den tag alt worden acht jar. dem sei lob ehr preis und danksagung in ewikeit. der verleih im sein gotliche gnad das er aufwachs in seinen heiligen gepoten, und alt werd, wi hioben a. z. 12 eingeschriben ist.

[fol. 221a. auf walburgis = 1. Mai:] Meins lieben suns Christofen milchpeurin des tags 3 ₰ für milch, seinen wein und pier, tut 1 fl. 21 ₰.

[fol. 224b:] Item a. di. dito. 3. Augusti, doran mein lieber sun Christof zu mittag, aus gotlicher begnadung alt worden ist 5 jar. der herr got geb lenger nach seinem gotlichen willen, dem sei allein lob ehr glori und danksagung. was mir Pirckman schuldig . . . (folgen die Posten).

1541.

[fol. 247a. Nov.:] Item ich hab zalt maister Petern von Hausen meinem balbirer hausarmen leuten umb gots ehr auszuteilen, wi vormaln fl. 3 ein ort, und sunderlich der Anna seugammen meins suns Jorgen den halben tail zu geben, den erfult ich ir mit 1½ orten, domit si den hauszins bezalen mocht.

Mit herzlichem Dank gedenke ich auch an dieser Stelle der ausgezeichneten Beihilfe, die mein Freund Dr. August Gebhardt-Erlangen mir gelegentlich der Revision des Textes und der endgiltigen Fassung der Anmerkungen durch vielfache Nachweise und Verbesserungsvorschläge hat zuteil werden lassen. H. H.

117) Geringe Arbeit. Vgl. Schm. I, 410.

ÜBER EINIGE NEUERWERBUNGEN DER SKULPTUREN-SAMMLUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit 2 Tafeln.)

Die umfangreiche Skulpturenabteilung des Germanischen Museums erhielt in den letzten beiden Jahren sehr erhebliche Bereicherung; die bedeutendsten Stücke, und zwar zunächst die dem Mittelalter enstammenden, sollen im Folgenden einer Besprechung unterzogen werden.

An erster Stelle ist der weniger künstlerisch als kunsthistorisch wertvolle Kruzifixus (Pl.-O. 2056, Taf. VI) zu nennen, der unter die im Jahrgang 1905 dieser Mitteilungen S. 89 ff. behandelten Frühwerke der Holzplastik einzureihen ist. Seine Erwerbung war für das Museum um so erfreulicher, als er die nur sehr lückenhaft vertretene Übergangsgruppe zwischen den Frühwerken gotischen Stils und der reifen Plastik des beginnenden XV. Jahrhunderts anschaulich vertritt. Bisher besaß das Germanische National-Museum nur einen kleinen Kruzifixus dieser kunstgeschichtlich wichtigen Epoche (Pl.-O. 308), während einerseits die Frühzeit mehrfach (Pl.-O. 33, 34, 35, 36. Vgl. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1905. S. 125 ff.), andrerseits aber vor allem die Spätzeit durch ganz hervorragende Exemplare vertreten ist.

Der nackte, nur mit dem bis über die Kniee reichenden Lendentuch bekleidete lebensgroße Christus hängt mit übereinander gelegten Füssen, von drei Nägeln durchbohrt, am Kreuze. Die Körpermittellinie ist eine fast gerade, nur eine ganz leichte Ausbiegung der rechten Hüfte bewirkt eine Abweichung. Das mit einem gewundenen Doppeltau, dem Dornenkranz, gekrönte Haupt, an dessen rechter Seite sich noch ein Arm des aus Eisen geschnittenen lilienförmigen Kreuzesnimbus befindet, ist ein wenig nach rechts geneigt und vorwärts gesenkt; die Arme sind durch das Gewicht des Körpers aus der Horizontalen abgelenkt. Der auffällig schmale Kopf hat lockiges Haupthaar und einen kurzen straffen Backen- und Kinnbart. In der rechten Brust befindet sich eine zackige Wunde, unter welcher, wie auch unter den Wundmalen der Füße, der Blutstrom plastisch wiedergegeben ist. Das Lendentuch hat an beiden Seiten lange, reichgefältete Überschläge.

Das Material des Körpers ist Lindenholz, das des Kreuzes ist Fichtenholz.

Die Länge des Körpers Christi von der Hauptesmitte bis zu den Zehen beträgt 167 cm, die Breite der ausgestreckten Arme 154 cm. Das Kreuz hat eine Höhe von 210 cm und eine Breite von 162,5 cm.

Die Figur ist vollrund gearbeitet, aber hohl; sie scheint demnach aus Teilen zusammengesetzt zu sein, was unter der starken Übermalung im Einzelnen nicht festzustellen ist. Die Bemalung ruht auf Kreidegrund mit gelegentlicher Leinenunterlage, doch stammt die oberste Schicht zweifellos erst aus der Barockzeit: Weiß und Rot herrschen vor. Die ursprüngliche Färbung nachzuweisen war angesichts der schlechten Erhaltung der wenig von einander unterscheidbaren Farbschichten unmöglich.

Das Kreuz, das keine Grundierung besitzt, scheint einfarben braun angestrichen gewesen zu sein; über dem Haupte Christi findet sich die Darstellung von Flammen. Die Rückseite ist flammenartig in Rot und Gelb ornamentiert.

Im Gegensatz zu der Erhaltung der Färbung ist das Holz verhältnismäßig intakt geblieben. Es fehlen nur die drei ersten Finger der rechten Hand, die vier letzten Zehen des linken und sämtliche Zehen des rechten Fußes; ferner sind noch kleinere Wurmfraßdefekte vornehmlich an den Ohren und an den Zipfeln des Lendentuchs zu konstatieren. Von dem vertikalen und dem linken Arm des wohl nicht ursprünglichen eisernen Lilienkreuznimbus finden sich nur noch die angenagelten Stümpfe.

Ergänzungen lassen sich unter der späteren Farbschicht mit Sicherheit schwer nachweisen; sicher sind nur der vierte und fünfte Finger der rechten Hand hinzugefügt.

Auf der Rückseite des Kreuzesstammes findet sich die nachstehende, im Einzelnen schlecht lesbare Inschrift:

dises Crucifix ist Anno
1699 mense 7bri aus
dem bein haislein hie
her auf S. Ulrich (?) gesetzt
warden.

(Abgesehen vom letzten Worte ist die vierte Zeile fast unleserlich).

Damit ist zweifellos der Zeitpunkt für die Fertigung des Kreuzes, sowie für die Erneuerung der Färbung des Körpers gegeben. Derselben Zeit dürfte auch wohl der eiserne Kreuzesnimbus angehören, ebenso die drei Eisennägel, die, wenigstens an den Händen, in keinen Beziehungen stehen zu den durch das Hängen aufgerissenen und verzerrten Wunden.

Die Herkunft der Arbeit steht nicht fest; sie wurde in Konstanz im Kunsthandel erworben und sollte sich gemäß den Angaben des Vorbesitzers ehemals im dortigen Dominikanerkloster, dem heutigen Inselhotel, befunden haben. Die Richtigkeit dieser Angaben war nicht nachweisbar; sie ist möglich, doch gibt die obige Inschrift zu gewissen Bedenken Anlaß. Die Nennung des Heiligen Ulrich, falls dies Wort richtig entziffert ist, würde ja in erster

Linie nach Schwaben weisen, doch ist das kein Grund, der schwerwiegender gegen die doch immerhin wahrscheinliche Herkunft aus Konstanz oder dessen Umgebung sprechen würde. Infolge der unentwickelten Stilphase läßt sich eine örtliche Zuweisung aus einem Lokalcharakter künstlerischer Art nicht vornehmen: künstlerische Stammesschattierungen finden an diesem rohen Werke noch keinen Ausdruck.

Als Entstehungszeit wird die Mitte oder die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts anzunehmen sein. Die richtige Datierung derartiger Kruzifixe ist erschwert, weil bei diesem einfachen Motiv der bei jeder mittelalterlichen Figur doch in erster Linie maßgebende Faltenstil der Gewandung nur untergeordnete Bedeutung besitzt. In den deutschen Kunstinventaren hält sich deshalb die Datierung meist in sehr weiten Grenzen und begnügt sich in der Regel mit der Feststellung des Jahrhunderts.

So viele und dem hier behandelten Exemplare künstlerisch nahestehende, oft sogar überraschend ähnliche Kruzifixe der deutsche Denkmälerbestand aufweist, so wenige datierte Stücke finden sich unter ihnen. Unter den datierten Erzeugnissen der Großplastik kenne ich kein einziges, das stilistisch mit dem Kruzifix des Germanischen Museums in enge Beziehung zu bringen wäre. Und Vergleiche mit kleinplastischen Werken, denen ganz andere Voraussetzungen zu Grunde liegen, bergen — ganz besonders dann, wenn man nicht nach den Orginalen zu urteilen Gelegenheit hat — bedenkliche Fehlerquellen in sich. Trotzdem kann man allgemein wohl die Behauptung aufstellen, daß beispielsweise der Kruzifixus des Grabower Altars von 1379 in der Hamburger Kunsthalle (Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin III. Lichtwark, Meister Bertram) an Körperdurchbildung, natürlicher Auffassung, seelischer Vertiefung und Stilisierung der Stoffältelung erheblich fortgeschrittener ist als der hier behandelte. Allerdings war auch der Plastiker des Grabower Altars, mag er nun Meister Bertram geheißen haben oder nicht, ein für seine Zeit hochbedeutender Künstler, was von dem Verfertiger des Konstanzer Kruzifixes wohl nicht behauptet werden darf. Ebenso ist der Kruzifix des Schrenkaltars in der Peterskirche zu München (v. Bezold und Riehl, Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Oberbayern. Tafel 170), der, vielleicht nicht mit Recht, auf 1376 datiert wird, wesentlich entwickelter. Ziemlich nahe dagegen steht ihm der bei von Bezold und Riehl, ebenda, Tafel 89 abgebildete Kruzifixus auf dem Grabstein des Joh. Lapic(ida) von 1380 in Mittenwald. Es ist dies Beispiel aber ein Relief in Stein, sodaß die Vorbedingungen andere sind.

Im allgemeinen dürfte aus diesen Vergleichen hervorgehen, daß der Nürnberger Kruzifix stilistisch etwas altertümlicher ist, als jene allerdings führenden datierten Stücke, und demnach wohl in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts zu setzen sein wird. Gegen eine noch frühere Zeit spricht das schon ziemlich reich- und weichfaltig angelegte Lendentuch, das somit schon auf die konsequent allerdings erst zu Beginn des XV. Jahrhunderts einsetzende Stilphase hindeutet. Die Fältelung an den Säumen der Überschläge ist zwar noch flach und unplastisch, zeigt aber, allerdings nur zeichne-

risch angedeutet, bereits die sich zu Beginn des XV. Jahrhunderts zu plastischer Fülle entwickelnden Röhrenfalten. Wenn der in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1905, S. 133 abgebildete Kruzifix aus dort angeführten Gründen an das Ende des XIV. Jahrhunderts gesetzt werden mußte, so beweist der Vergleich, daß der hier behandelte nur eine Vorstufe dazu repräsentiert und daher etwas früher zu datieren ist.

Von undatierten Stücken möchte ich einige anführen, die mir zeitstilistisch dem Nürnberger Exemplar besonders nahe zu stehen scheinen. Vor allem ist dies der Kruzifix der katholischen Pfarrkirche zu Kendenich. (Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. IV. Bd. Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln. Fig. 71: »XIV. Jahrhundert«), wie auch die Kruzifixe von Ahlen und Sünninghausen (Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmale von Westfalen. Kreis Beckum. Beide als »gotisch« datiert) hier angeführt werden können. In der Durchbildung des Körpers haben die Kruzifixe von Aplerbeck (im städtischen Museum zu Dortmund. Ludorff, ebenda. Kreis Hörde: »Übergang«), in der Gaukirche zu Paderborn (Ludorff, ebenda. Kreis Paderborn: »gotisch«), sowie auch das Triumphkreuz des Güstrower Doms (Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. IV: »Mitte des XIV. Jahrhunderts«) große Ähnlichkeit. Auch auf den in den Mitteilungen der K. K. Centralkommission VII. Neue Folge. 1881. S. 133 behandelten Silberkruzifix im Domschatz der Metropolitankirche zu Görz (»XIV. Jahrhundert«), sei als Analogon hingewiesen.

Die Stufe künstlerischer Entwicklung und künstlerischen Könnens, die sich in diesem Denkmal ausspricht, ist eine recht tiefe: das Sehvermögen des Künstlers und seine Fähigkeit, das Gesehene zweckentsprechend wiederzugeben, ist noch wenig entwickelt. Der erste Eindruck, den das Bildwerk auf den Beschauer macht, ist demnach ein solcher roher Handwerklichkeit. Ästhetisch bedeutet das Bildwerk wenig, sein Wert liegt lediglich in seiner kunsthistorischen Stellung, die es allerdings mit einer Anzahl sehr ähnlicher Werke, insbesondere solcher in der Provinz Westfalen (vgl. das Ludorff'sche Inventar) teilt.

Vor allem merkwürdig mutet das Ringen des Meisters an, anatomische Details, vor allem an der Bauchpartie, zur Darstellung zu bringen. Das kugelige Heraustreten der Eingeweidemasse ist zwar an sich bei dem hängenden mageren Leichnam möglich, dürfte aber in Wirklichkeit schwerlich in dieser gewaltsamen Weise vorkommen. Um so merkwürdiger ist es, daß eine große Zahl von Kruzifixen dieser Zeit ohne jeden anderen Zusammenhang als den der Zeit in fast identischer Weise dies Motiv vorführt (besonders Ahlen in Westfalen, Güstrow in Mecklenburg-Schwerin, Aplerbeck in Westfalen und noch andere). Noch deutlicher macht sich diese in der Darstellung zu einem Schematismus erstarrende Naturbeobachtung bei den an der Bauchhöhle abrupt endenden falschen Rippen, die eigentlich nur aus parallel eingekerbten Linien bestehen, geltend. Die Brustpartie entbehrt jeder feineren Modellierung, wie auch die Extremitäten, bei denen aber wieder die allerdings völlig unverstandene und unkorrekte Wiedergabe der Sehnen auffällt, aufs rohste ge-

staltet sind. Der Kopf ist nur ganz allgemein angelegt; durch die später erneute Bemalung erscheint er lebensvoller, wenn auch nicht gerade sympathischer, als er es seiner plastischen Anlage nach verdient. Da es sich um ein Werk des XIV. Jahrhunderts handelt, muß immerhin zu Gunsten des Herstellers angeführt werden, daß er sich nicht nach der üblichen Weise über die schwierige Wiedergabe der Ohren durch einfache Negierung derselben kühn hinwegsetzte, sondern unter dem vom Haupte wegfließenden Haupthaar verhältnismäßig gut durchgebildete Ohren gestaltet hat, deren unnatürliche Stellung — sie stehen rechtwinklig zum Schädel — allerdings das Waghalsige dieses Versuches in Erscheinung treten läßt.

Über die Faltenstilisierung und deren Bewertung ist bereits oben gesprochen: sie ist eine nur andeutende und entbehrt plastischer Empfindung und Durchbildung.

Wenn wir die Neuerwerbungen in zeitlicher Reihenfolge betrachten, so ist an zweiter Stelle die wertvolle und künstlerisch hochbedeutende Gruppe der Madonna mit dem Kinde zu nennen, die als hochherzige Spende der Familie des jüngst verstorbenen Nürnberger Buchdruckereibesitzers Hans Sebald in das Germanische Nationalmuseum gelangte. (Pl.-O. 2030. Abb. 1.)

Diese Gruppe ist ein rückseits gehöhltes Hochrelief. Maria steht mit entlastet vorgesetztem linken Bein auf dem Monde, der als ein der Länge nach halbiertes liegendes Gesicht wiedergegeben ist. Der ganze Oberkörper der Madonna ist unnatürlich weit nach rechts ausgebogen, das Gesicht mit leichter Wendung nach links dem nackten Christuskinde zugeneigt, das mit übereinander gelegten Beinen auf der linken Hüfte der Mutter sitzt und von ihrer linken Hand stützend umfaßt wird. Der rechte Unterarm der Maria ist vorwärts gestreckt, die etwas nach unten gesenkte vertikal gestellte Hand macht eine leichte Griffbewegung (anscheinend um ein jetzt verlorenes Scepter zu halten). Das krausköpfige Kind blickt mit seinem etwas nach links geneigten Gesicht geradeaus. Seine linke Hand faßt eine auf dem linken Knie aufruhende stilisierende Rose, die rechte zerrt an dem Kopftuch der Mutter.

Maria ist in ein langes gegürtetes Gewand gekleidet, das in rundem Ausschnitt den Halsansatz frei läßt und faltenlos die Brust umspannt, während es die Unterschenkel in reichem Faltenwurf umhüllt und vermöge seiner Überlänge faltig auf dem Boden auflagert. Um die Schultern ist ein bis über die Kniee reichender stoffreicher Mantel geworfen, der von rechts nach links über den Unterkörper gezogen ist und in dieser Lage durch das Gewicht des Kindes erhalten wird. Dieser Mantel schlingt sich einerseits um die gehobene rechte Hand, andererseits bildete er auch an der linken Seite beim Zusammenstoß der Säume ein reiches Gewirr weicher Röhrenfalten. Eine Krone, gebildet aus einem Reif, aus dem sich in regelmäßigem Wechsel eine Zacke und eine auf stilisierten Blättern ruhende Rose erheben, schmückt das Haupt, dessen wellig aus dem Gesicht fließendes Haar teilweise durch ein von gewelltem Saum umfaßtes Kopftuch bedeckt ist. Während der linke Zipfel dieses Kopftuchs auf die linke Hüfte der Mutter herabfällt und sich

letzten Endes um den linken Oberschenkel des Kindes schlingt, wird der rechte Zipfel von dem Kinde mit seiner rechten Hand an sich herangezogen.

Das Material ist Lindenholz. Die Rückseite der flach angelegten Gruppe ist so sehr ausgehöhlt, daß hie und da infolge Durchbrechung einzelner besonders dünner Stellen Defekte entstanden sind. Das Gewicht dieser 160 cm hohen Gruppe ist ein auffällig geringes.

Abb. 1. Madonna. Französisch. 2. Hälfte des XIV. Jahrh.
Pl.-O. 2030. Höhe 160 cm.

Die Gruppe ist ausgezeichnet erhalten. Irgend welche wesentlichen Ergänzungen sind nicht nachzuweisen. Die, wie die Technik und die Richtung der Wurmlöcher beweisen, ursprünglich vorhanden gewesene Färbung ist

entfernt, dafür ist aber ein leicht abwaschbarer bräunlicher Anstrich aufgetragen. Farbspuren sind nicht mehr vorhanden.

Erworben wurde die Gruppe im Kunsthandel; sie soll sich lange Zeit im Münchener Privatbesitz befunden haben.

Gemäß dem sehr charakteristischen Faltenstil, sowie der typischen Körperhaltung müßte die Gruppe, falls es sich um eine deutsche Arbeit handelte, etwa in das erste oder zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts gesetzt werden. Allein gegen die deutsche Herkunft spricht die feine Durchbildung des Gesichts, die für jene Zeit etwas ganz Abnormes wäre. Man vergleiche damit etwa die im Faltenstil und Haltung sehr ähnliche, wenn auch sogar schon etwas fortgeschrittenere nürnbergische Madonna des Germanischen Nationalmuseums (Pl.-O. 37. Katalog der Originalskulpturen 1890. Nr. 80. Abgebildet bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum, Taf. 4, sowie bei Münzenberger, Mittelalterliche Altäre Deutschlands), sowie die vielen Pietás und Madonnen dieses weichfaltigen Stils, wie sie vor allem die Kunstinventare Bayerns und Westfalens publiziert haben, um den Unterschied in der Detaillierung der Gesichtszüge sowie in der Zartheit der Wiedergabe äußerer Formen einzusehen. Soweit photographische Reproduktionen ein Urteil erlauben, muß ich diese Gruppe in den französischen Kunstkreis versetzen.

Fast ebenso wie in Deutschland hat auch in Frankreich die Kunstgeschichte der Erforschung der mittelalterlichen Plastik bis in neuste Zeit wenig Sympathie entgegengebracht. Über die Elfenbeinwerke sind wir relativ noch am besten unterrichtet; und auf diesem Gebiete der Kleinkunst zeigen sich im XIV. Jahrhundert deutlich erkennbar und in auffälligem Gegensatz zum deutschen Kunstschaffen jene für unsere Figur charakteristischen Eigenheiten in der Formengebung der weiblichen Gesichtszüge: die übermäßig hohe Stirne, die zart verlaufende und besonders an den Flügeln fein beobachtet wiedergegebene Nase, die in feinen Schwellungen modellierten Partien unter den Augen und zwischen Nase und Mund, der zarte, meist an den Winkeln etwas nach oben gezogene Mund, dessen feines Lächeln weit entfernt ist von der den deutschen Skulpturen eigenen gewaltsamen Ausdrucksbetätigung, vor allem aber die etwas schräg verlaufenden und von den Oberlidern halb bedeckten Augen. Alle diese Motive, die an der neu erworbenen Gruppe auffallen, finden sich charakteristisch wieder in den auch in Deutschland zahlreich verbreiteten Erzeugnissen französischer Elfenbeinkunst.

Neuerdings sind wir durch das treffliche Tafelwerk von Paul Vitry und Gaston Brière: Documents de sculpture française, in die Lage versetzt, auch die mittelalterliche Monumentalplastik Frankreichs in vorzüglicher Weise überblicken zu können. An der Hand dieses äußerst reiches Material bietenden Werkes ist umfassende Gelegenheit zu vergleichenden Studien gegeben, und in der Tat finden sich alle jene Momente, die bei einer deutschen Skulptur jener Zeit befremden müßten, hier, und zwar schon in frühester Zeit, deutlich und den Eindruck bestimmend wieder. Bekannt und oft bewundert ist ja dieser vornehme Liebreiz der Gesichtstypen, diese feine Durchbildung des Antlitzes

schon bei den Frühwerken monumentaler französischer Plastik, ich denke vor allem an die Werke von Amiens und Rheims aus dem XIII. Jahrhundert, denen als gleichwertige Erzeugnisse im deutschen Kunstgebiet einzig und allein die mit französischen Elementen stark durchsetzten Statuen der Kirche und der Synagoge am Straßburger Münster an die Seite zu stellen sein dürften. Dieser Stil setzt sich dann in Frankreich durch das ganze XIV. und XV. Jahrhundert hindurch fort, wofür Vitry und Brière zahlreiche Beispiele bringen (Pl. XCIII—CXVII).

Die Zuweisung dieser Figur in den französischen Kunstkreis wird äußerlich bestätigt durch die eigenartig schöne Form der Krone. In der deutschen Kunst kommen zwar ähnliche stilisierte Rosen als Zier von schapelartigen Kopfbändern gelegentlich vor, doch eine Krone dieser Art, deren Zacken in dieser schönen Form abwechselnd durch Spitzen und auf Doppelblättern liegenden stilisierten Rosen gebildet werden, ist mir bisher im deutschen Denkmälerbestande nicht bekannt geworden. Demzufolge erscheint mir als ein die Zuweisung in den französischen Kunstkreis bestätigendes Moment der Umstand, daß sich dieselbe Krone, und zwar fast identisch, — nur der Reif ist niedriger — an einer aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammenden Muttergottesstatue im Kreuzgang der Kathedrale von St. Dié (Vosges) findet; auch das Christkind hält dort in ganz ähnlicher Weise seine Rose. (Vitry und Brière, Pl. XCIII, 3).

Weitere Untersuchungen, in welche Zone französischer Kunst diese Skulptur einzuordnen ist, vermag ich zur Zeit nicht zu machen, da erfahrungsgemäß gerade auf dem Gebiet der Plastik die photographischen Reproduktionen für feinere stilistische Untersuchungen absolut ungenügend sind und regelmäßig zu falschen Schlüssen verleiten.

Als Entstehungszeit der Gruppe wird das Ende des XIV. Jahrhunderts anzunehmen sein. Die Fülle, die der Figur ihre Eigenart gibt, tritt, wie in Deutschland erst gegen Ende des XIV. Jahrhunderts, in Frankreich schon bald nach Mitte allgemein auf. Abgesehen von dieser kleinen zeitlichen Differenz verläuft die Entwicklung in beiden Ländern fast analog.

Zeitstilistisch stehen unserem Werke nahe die Madonnenfigur am Nordturm der Kathedrale von Amiens (Vitry und Brière, Pl. CIII, 3. Zwischen 1373 und 1375), die Apostelstatue in St. Croix in Bernay (ebenda Pl. CV, 8. Ende des XIV. Jahrh.), die Madonnen an der Kirche zu Rouvres (Ebenda Pl. CXI, 2. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh.), in Paris im Musée du Louvre und im Musée de Cluny (Ebenda Pl. CXI, 6 u. 8. Mitte des XIV. Jahrh.).

Ferner ist die zeitliche Entfernung der Gruppe von Claus Sluters 1395—1402 in Dijon errichteten Mosesbrunnen (Ebenda Pl. CVIII. Marcou, Album du musée de sculpture comparée III. Pl. XXX—XXXII. Klassischer Skulpturenschatz 39, 46, 52, 57) keine allzugroße, jedenfalls aber verbietet die flache Formgebung der Brust in das XV. Jahrhundert hineinzugehen. Im Faltenwurf sehr verwandt mit dieser Gruppe ist, soweit ich nach der ungenügenden Abbildung bei Jules Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liege et sur les bords de la Meuse 1890, S. 118, urteilen kann,

die Madonnenstatue in Notre-Dame zu Maestricht; Helbig datiert jene Figur nicht, doch geht aus der Titelüberschrift hervor, daß er sie vor 1390 ansetzt. Allerdings bringt derselbe Verfasser in seinem Werk, L'art Mosan. Tome I, 1906, S. 126 dieselbe Abbildung, mit der Datierung: XV. Jahrhundert.

Kunsthistorisch ist die Gruppe jener sympathischen Stilphase einzureihen, in der im Gegensatz zu der frühgotischen Knappheit auf das Stoffliche der Gewandung, vielleicht durch einen Modewechsel angeregt, ein ganz besonderer Nachdruck gelegt wird. Bei unserer Figur dominiert für den Eindruck der Kleiderstoff, wie er in seiner weichen Fülle und seinem faltigen Reichtum den Körper umhüllt. Trotz dieser Bevorzugung des Stofflichen sind aber die einzelnen Faltenmotive, insbesondere dort, wo sie sich, wie an beiden Seiten, häufen, durchaus nicht natürlich, sondern in den Einzelheiten unfrei und schematisch. Trotzdem mutet aber dieser Faltenstil in seiner Weichheit und Ruhe wahrer und vor allem sympathischer an als der viel raffiniertere scharfbrüchige, doch in den Einzelmotiven viel maniriertere der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Dem Laien, der gewohnt ist, jedes Kunstwerk vom Standpunkt der Gegenwart aus zu beurteilen, wird vornehmlich die anatomische Unrichtigkeit in der Formgebung auffallen, und doch ist gerade sie typisch für die Zeit, in der das Werk entstand. Der vorgetriebene Unterkörper ist viel zu lang im Verhältnis zu dem fast negierten Oberkörper, an dem weibliche Formen kaum angedeutet sind; die Verkürzung des Unterarms ist übertrieben, der Halsansatz, der infolge des Kleiderausschnittes sichtbar ist, unorganisch. Ein Blickkonnex zwischen Mutter und Kind ist versucht, aber noch nicht gelungen. Die ganze Haltung ist äußerst gezwungen und wirkt sogar direkt unschön. Aber gerade diese gekünstelte Körperhaltung beweist, daß es dem mit den Ausdrucksmitteln noch ringenden Meister darum zu tun war, seinem Werke Leben einzuprägen, und so gelangte er, da ihm ein eingehendes Studium der Natur noch nicht zu Gebote stand, auf diese gewaltsame Verrenkung. Andererseits muß aber auch in Rücksicht gezogen werden, daß derartig geschwungene Stellungen zweifellos dem hochgotischen Schönheitsideal entsprachen und demzufolge gern gebildet wurden. Bei dieser Gruppe ist jedenfalls die Wirkung die, daß eine Art Gleichgewicht entsteht zwischen dem auf der linken Hüfte der Mutter sitzenden Kinde und dem Oberkörper der Madonna.

Ebensowenig Naturkenntnis verrät die Durchbildung der Gesichtszüge, und doch sind sie ein Hauptmoment für den sehr sympathischen Eindruck der Figur. Der eigenartige Liebreiz, der über diese Gruppe ausgegossen ist, die zarte Empfindung, die sich in Haltung und Gebärden ausspricht, die Weichheit der ganzen Formengebung, alles das verleiht der Arbeit einen eigenen Wert.

Viel besser ist das nackte Kind durchgebildet; wie so oft, so zeigt sich auch bei dieser Gruppe, daß die Kunst verhältnismäßig früh verstand, den Kinderkörper in seiner Eigenart zu erfassen, während gleichzeitig der bekleidete Körper Erwachsener die nach unserem Gefühl gröbsten Unrichtig-

keiten aufweist. Sehr hübsch, wenn auch in der Wiedergabe nicht ganz einwandsfrei, ist das Weichliche des Kinderkörpers beobachtet, indem die Finger der Mutter sich in die schwellende Fülle eindrücken, andererseits an den drallen Ärmchen über dem quellenden Fettpolster die Haut sich ringförmig strafft und einzieht.

Die Form der Konsole, so eigenartig sie auch anmutet, ist dennoch keine originale Erfindung. Das halbierte, meist auch mit dem Kopftuche bekleidete Gesicht, findet sich, wie in der französischen Kunst (Beispiele im Louvre), so auch in der deutschen Kunst nicht selten. Ich erwähne etwa die thronende Madonna in Gries (Mitte des XV. Jahrhunderts), ferner verschiedene oberbayerische, schwäbische und fränkische Madonnen meist von der Mitte bis zum Ende des XV. Jahrhunderts. Ganz besonders beliebt scheint aber diese Darstellungsart im niedersächsischen Kunstkreise gewesen zu sein; das Schlie'sche Kunstinventar von Mecklenburg-Schwerin bildet eine auffällig große Anzahl ab, unter denen der Krämer-Altar in Wismar (Mitte des XV. Jahrhunderts) die älteste Darstellung ist. Ein Beispiel aus dem westlichen Kunstkreise ist die oben erwähnte Madonna zu Maestricht. In späterer Zeit verschwindet diese Form mehr zu Gunsten der Sichelform, doch findet sich damit noch gelegentlich vereint die dreidimensionale Wiedergabe des Gesichts. Das bayerische Kunstinventar gibt besonders viele Beispiele dieser Art, am bekanntesten dürfte die herrliche Multscher'sche Madonna zu Sterzing vom Jahre 1458 sein, bei der sich das dreidimensionale Gesicht mit der Sichel verbindet.

Aus Altdorf bei Landshut in Niederbayern wurde die aus Lindenholz geschnitzte Gruppe einer Madonna mit dem Kinde erworben. (Pl.-O. 2061. Höhe: 93 cm, Abb. 2). Maria sitzt auf einer an den Seitenflächen oben und unten in einfachen Profilen auslaufenden marmorartig bemalten Bank. Sie ist in einen weiten goldenen, hellblau gefutterten Mantel gekleidet, der von links nach rechts über die Kniee geworfen ist; sein überlanges Ende ist zur Rechten der Maria auf die Bank gelegt, vor der die Stoffmasse in reichen undulierenden Falten herniederfällt. Über das Haupt, das von schematisch stilisierten vergoldeten Locken umrahmt ist, ist ein silbernes Kopftuch gelegt, dessen linker Zipfel auf die Brust herabfällt, während sich der rechte, unter dem Kinn weggezogen, über die linke Achsel auf den Rücken legt. Während die vorgestreckte rechte Hand einen goldenen Apfel hält, umfaßt die linke das auf dem rechten Knie der Mutter in Profilstellung sitzende nackte Kind, dem sie ihr Haupt zuwendet. Der Kopf des Kindes ist mit scharfer Wendung nach links gedreht, also dem Beschauer zugewandt; beide Arme umklammern einen goldenen Vogel. Die Haare sind gelockt und vergoldet. Die Figur des Kindes ist selbständig gearbeitet und mit einem Dübel in der auf dem linken Oberschenkel der Mutter angebrachten Vertiefung befestigt.

Ergänzt ist die rechte Hand der Maria; die linke ist angedübelt, doch anscheinend alt. Beim Kinde rühren die Beine in ihrer jetzigen Gestalt von einer Ergänzung her; ebenso stammen seine vordem roh entfernten Ge-

schlechtsteile von der letzten Restaurierung. — Beide Figuren trugen ehemals Kronen, wie der tiefe horizontale Einschnitt um den Oberkopf des Kindes sowie die unbearbeitete Partie um den Scheitel der Maria beweisen (bei der Restaurierung ausgeglichen). Doch scheint beim Kinde dies erst eine nachträgliche Zurichtung zu sein, während sie bei der Mutter ursprünglich ist. — Die Rückseite der Gruppe ist bearbeitet, doch ist die Bank ausgehöhlt.

Als die Gruppe in den Besitz des Germanischen Nationalmuseums gelangte, war sie entstellt durch eine in neuerer Zeit vorgenommene dicke Überschmierung mit Ölfarben und unechter Vergoldung und Versilberung.

Abb 2. Pl.-O. 2061. Maria mit dem Kinde. Niederbayerisch. Erste Hälfte des XV. Jahrh. Höhe 93 cm.

Das Direktorium sah sich deshalb genötigt, eine Entfernung vorzunehmen. Im Verlaufe dieser Arbeit erwies sich, daß mehrfach Übermalungen, und zwar in willkürlichen und oft direkt falschen und störenden Färbungen vorhanden waren. Im Gesicht, dessen letzter bäuerlich-roher Antrich vornehmlich zu einer Korrektur herausforderte, ließen sich mit Sicherheit 4 Schichten konstatieren, deren unterste sehr feine und zarte Tönungen aufwies. Nach Maßgabe der zahlreich auf dem vollständig erhaltenen Kreidegrund vorgefundenen Farbenspuren konnte die oben geschilderte ursprüngliche Farbengebung mit Sicherheit wiederhergestellt werden, so daß der derzeitige Eindruck ein un-

getrübterer und vor allem unverfälschterer ist als zuvor. (Die beigegebene Abbildung gibt die Figur in ihrem Zustande vor der Restaurierung wieder).

Die Gruppe zeigt bayerischen Kunstcharakter und gliedert sich gut den thronenden Madonnen, vor allem aber den Pietàs dieses weichfaltigen Stils an, die Ober- und Niederbayern in großer Zahl aufweisen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß dies Werk in Landshut gefertigt wurde, wo sich seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts im Anschluß an den Bau der Martinskirche und anderer bedeutender Kultstätten auch für das Gebiet der Skulptur eine Hauptpflegestätte bayerischer Kunst bildete. (Fr. Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Inaug.-Diss. München. 1897. Leider ist das bayerische Kunstinventar noch nicht an die Publizierung Niederbayerns gelangt, sodaß Vergleichsmaterial in größerem Umfange fehlt, doch scheinen mir die dortigen Denkmale, soweit ich nach den mir vorliegenden Photographien zu urteilen wagen darf, nicht gegen diese an sich schon durch die Herkunft des Werkes wahrscheinliche Annahme zu sprechen. Insbesondere scheint die Pietà in Kloster Seligental, ein Werk, das sicherlich dem Landshuter Kunstkreise angehört, nach mancher Richtung Analogien zu bieten.

Einer genaueren Datierung der Gruppe stehen insofern Schwierigkeiten entgegen, als alle ähnlichen Darstellungen einer sicheren Zeitangabe entbehren. Auch die vielfachen Beispiele, die das bayerische Kunstinventar vorführt, bieten hierfür wenig, da dies Inventar infolge der Langsamkeit seines Erscheinens jede Einheitlichkeit in der subjektiven Datierung verloren hat. Doch ist soviel sicher, daß der steinerne Hochaltar in St. Martin zu Landshut vom Jahre 1424, ein Werk, das sicherlich den Höhepunkt des dortigen plastischen Könnens jener Zeit verkörpert, in den Einzelheiten wesentlich altertümlicher anmutet. Auch die herrliche thronende Madonna aus Kloster Seeon, wohl das schönste Werk dieses weichfaltigen Stils, das das bayerische Nationalmuseum in München besitzt und das der Katalog von 1896 (Nr. 493) »um 1433« datiert, ist stilistisch erheblich älter. Von den bei B. Riehl in seiner Abhandlung: Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern. (Abh. d. III. Cl. d. k. b. Akad. d. Wissensch. XXIII. 1.) abgebildeten Pietàs steht die von Moosburg (»gegen Mitte des XV. Jahrh.«) unserer Gruppe am nächsten. (Abgebildet auch in »Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern«. I. Band. Oberbayern. Tafel 149). Einzelne stilistische Momente deuten bereits auf den Übergang zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und so wird die Datierung gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts die richtige sein.

Erst nach der Ablaugung zeigte sich die große Feinheit der Arbeit, da zuvor alle Details unter der dicken Farbenschicht versteckt lagen. Die Bewegung der Madonna zeugt von zartem Empfinden, die Drapierung der weichen Stoffmasse von großem plastischem Feingefühl. Das Antlitz entbehrt, wie bei allen Figuren dieser Zeit, noch der feineren Durchbildung, wirkt aber im ganzen sehr sinnig und anmutig. Weniger befriedigt das Kind, das im Gegensatz zur Mutter recht derb aufgefaßt ist und durch seine unschöne Kopfform unsympathisch berührt.

Seltsamerweise ist die Szene exzentrisch komponiert: die Madonna sitzt auf der einen Seite der Bank, und auch der abgeeckte Sockel erstreckt sich nicht unter das ganze Bildwerk, sondern nur unter die Figur. Der Eindruck ist ein solcher, als habe sich ehemals noch etwas zur Rechten der Madonna befunden, oder die Bank sei in späterer Zeit willkürlich verlängert worden. worden. Trotzdem nun in der Tat an dieser Stelle das Holzmaterial zusammengestückt ist, so hat sich doch bei der Ablaugung ergeben, daß diese Zusammensetzung ursprünglich ist, auch die Anordnung der ziemlich willkürlich über das Bankende gelegten Gewandmaße, läßt den Gedanken einer späteren Hinzufügung als untunlich erscheinen. Möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, wäre allerdings, daß die Gruppe nur der Teil einer größeren Szene, etwa einer Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige, gewesen sei, aber auch damit ergibt sich keine allseits befriedigende Erklärung für das Unsymmetrische der Komposition.

Als einziges Steinbildwerk unter den hier besprochenen Skulpturen ist die Madonna vom Hause Albrecht Dürerplatz 4 in Nürnberg (Pl.-O. 2057. Abb. 3) zu nennen, die, um der zunehmenden Verwitterung Einhalt bieten zu können, an Ort und Stelle durch eine Kopie ersetzt werden mußte, während das Original als Eigentum der Stiftung zur Erhaltung Nürnberger Kunstwerke in die im Germanischen Museum aufbewahrten Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg gelangte. (Vgl. Rée, Nürnberg, 1900. S. 79).

Maria steht da mit entlastet vorgesetztem rechten Bein. Sie ist in ein langes rotes, am Halse rund ausgeschnittenes, langärmeliges Gewand gekleidet, das sie mit ihrer rechten Hand vorne emporrafft. Die Linke trägt oberhalb der etwas ausgebogenen linken Hüfte das krausköpfige, mit übereinandergelegten Beinen dasitzende nackte Kind. Ein langer Mantel bedeckt den Rücken der Mutter. Ihr Haupt ist etwas nach links gewandt und nach vorne geneigt, der Blick ist geradeaus gerichtet.

Es fehlen ein größeres Stück vom rechten Arm, sowie Stücke der Gewandpartie des linken Ellenbogens. Als Ergänzung ist nur die schmiedeeiserne Krone zu nennen, die in den romantisch-gotischen Formen der Mitte des XIX. Jahrhunderts gefertigt ist.

Eine an der Vorderseite mit einem Wappenschilde gezierte Konsole aus spätgotischem Astwerk mit einer reich profilierten achtseitigen Deckplatte trägt diese Figur. Auf dem Wappenschilde ist ein wahrscheinlich im XVI. oder gar erst im XVII. Jahrhundert gemaltes Wappen, das nicht identifiziert werden konnte — nur das Bild, nicht aber die Tinkturen entsprechen dem der Nürnberger Patrizier Rieter von Kornburg. — Auf zwei Seiten der Konsole stehen: kazel — 1482.

Von der Bemalung, die sicher mehrmals erneuert worden ist, ist nur die rote Färbung des Gewandes, sowie die blaue des Mantels nachweisbar.

Die Gruppe (ohne Krone) hat eine Höhe von 182 cm, die Konsole eine solche von 50 cm.

Die Bedeutung dieser unzweifelhaft der Nürnberger Kunst entstammenden Gruppe, die rein künstlerisch schon eine sehr große ist, erhöht sich kunsthistorisch noch durch die sichere und unanfechtbare inschriftliche Datierung.

Abb. 3. Madonna. Nürnbergisch. 1482. Pl.-O. 2057. Höhe 382 cm.

Durch diese Arbeit ist eine Stilphase festgelegt, wie sie einem ganz hervorragenden Steinplastiker zu Beginn der achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts eigen war. Die künstlerische Bedeutung dieser Figur ist eine so

große, daß nur einer der ersten seiner Zeit sie zu gestalten vermochte, was vornehmlich durch einen Vergleich mit der herrlichsten Madonnenschöpfung unterfränkischer Kunst, der um elf Jahre jüngeren und dem Riemenschneider zugeschriebenen Madonnenstatue im Neumünster zu Würzburg (Tönnies, T. Riemenschneider. Abb. IV) erhellt. Besonders auffällig berührt der für die Entstehungszeit merkwürdig reich und weich gestaltete Faltenwurf und die gute, den Faltenverlauf bestimmende Durchbildung der weiblichen Brust.

Die Auffassung der Gruppe ist, ihrer Zweckbestimmung gemäß, eine dekorative, was vornehmlich in dem großflächigen Faltenwurf zum Ausdruck kommt. Trotzdem spricht aus vielen Zügen eine sehr feine und liebevolle Naturbeobachtung; vor allem in dem sehr naturwahr durchgebildeten Christus. Weniger gelungen sind die Gesichter, denen eine gewisse Strenge und Herbe eigen ist und bei denen vor allem die scharfe und harte Formengebung der Augenpartie auffällt.

Unter den Nürnberger Hausmadonnen ist mir keine bekannt, die mit Sicherheit dem Meister von 1482 zuzuweisen wäre. Unter den vielen derartigen Schöpfungen steht ihm aber sehr nahe die Madonna an der Tetzelskapelle von St. Ägidien, die man früher als ein Jugendwerk Adam Kraffts ansprach. Doch scheinen mir beide Werke sich sehr erheblich von den dem Krafft authentisch zuzuweisenden Arbeiten zu unterscheiden.

Eine charaktervolle und wirksame Arbeit etwa aus dem letzten Dezenium des XV. Jahrhunderts ist die Rundstatue des heiligen Nikolaus (Pl.-O. 2022. Abb. 4, ferner abgebildet bei Dehio und von Bezold, Die Denkmale der deutschen Bildhauerkunst. Taf. 40,2).

Auf niedriger achtseitiger Platte steht der Heilige, das linke Bein entlastet vorgestellt. Er ist bischöflich gekleidet: über der weißen, goldgesäumten und mit braunen Punkten übersäten, vorne mit einem roten Damaststreifen verzierten Alba trägt er, nur an den Seiten sichtbar, die rotdamastne befranste und beiderseits aufgeschnittene Dalmatika, über welche die goldene mit eingeritzter Kreuzverzierung versehene Kasula geworfen ist. Um den Hals ist das faltige weiße, doch rotgesäumte Humerale gelegt. Auf dem Haupte trägt er die rote, goldbebortete Mitra, deren in Fransen endende Bänder beiderseits in freiem Schwung nach vorne über die Schultern fallen. Die Hände stecken in weißen Handschuhen, deren Rücken mit einem gemalten roten und goldenen kreisförmigen Ornament bedeckt ist. Auf dem Daumen der linken Hand steckt der Bischofsring.

Beide Arme sind derart vorgestreckt, daß sich die glockenförmige Kasula beiderseits über den Unterarmen zusammenschiebt, wodurch sie auf ihrer Vorderfläche faltig belebt wird. Die rechte Hand faßt den in schöner gotischer Blattkrümme endenden Bischofsstab und rafft gleichzeitig das daran befestigte Schweißtuch empor, während die linke ein mit Zierbeschlägen versehenes aufgeschlagenes Buch trägt, auf welchem die pyramidenförmig über einander angeordneten drei Kugeln, das Attribut des Heiligen, lagern. Kasel-

kreuz und Kaselsäume, sowie die Borten der Inful sind überreich durch eingepflockte Kügelchen verziert, ebenso finden sich noch auf der Mitte der

Abb. 4. St. Nicolaus. Tyrolisch? Ende des XV. Jahrh.
Pl.-O. 2022. Höhe 171 cm.

Mitra und auf der rechten Brust der Kasel geschnitzte vierpaßartige Schmuckstücke aufgesetzt.

Die Statue ist vollrund gearbeitet; auch die Rückseite ist durchgeführt. Das Material ist ein sehr gut erhaltenes, kerniges und auffallend schweres Lindenholz. Die Bemalung und Vergoldung befindet sich auf Leinen- und Kreidegrund. Die Höhe beträgt 171 cm.

Die Erhaltung ist, abgesehen von Farbendefekten, eine vorzügliche: nur eine Ecke des Buchs hat vom Wurmfraß gelitten, auch fehlen viele der kleinen Zierknöpfe und der aufgesetzten Schmuckstücke. Der Stab des Pedum ist, vom unteren Ende des Sudarium an abwärts, modern ergänzt.

Die Durchbildung und Bemalung der Rückseite scheint zwar dafür zu sprechen, daß die Figur ehemals frei aufgestellt war; doch deutet das Flächige der Rückenbehandlung mehr darauf hin, daß doch an einen Hintergrund dafür gedacht war. Bestätigt wird diese Vermutung dadurch, daß die in verhältnismäßig früher Zeit erneuerte Vergoldung auf der Rückseite willkürlich abbricht und eine schmale senkrechte Zone frei läßt, in der die erste Vergoldung bezw. deren rote Untermalung zu Tage tritt. Die Durchbildung der Rückseite scheint demnach mehr auf eine Betätigung liebevoller Sorgfalt des Verfertigers als auf eine praktische Notwendigkeit zurückzuführen zu sein. Möglich wäre ja allerdings auch eine derartige Aufstellung, daß mit einem teilweisen Sichtbarwerden der Rückseite hätte gerechnet werden müssen, also etwa vor einem Rundpfeiler.

Die Statue ist eine künstlerisch bedeutende Leistung des ausgehenden XV. Jahrhunderts, weniger im Faltenwurf, der trotz der geschickten und wirkungsvollen Raffung der Kasula etwas flach und unwahr erscheint; weniger auch in der Haltung, die steif und gezwungen anmutet und unwillkürlich den Gedanken an eine Aufstellung im engen Schrein eines spätgotischen Schnitzaltars aufkommen läßt. Vielmehr ist das Bedeutende an der Figur die feine und charaktervolle Durchbildung und Beseelung des Antlitzes. Ohne kleinlich zu werden, und nur unter Zurhülfenahme einfachster Mittel wußte der tüchtige Künstler dem Kopfe ein faszinierendes Leben einzuprägen, das durch die wirkungsvolle Bemalung nur noch mehr gehoben wird.

Die herben Spuren des Alters in den weichen Partien der hier origineller Weise etwas schräge gestellten und in feinen Schwellungen sich vom energisch gezogenen Augenbrauenbogen abhebenden Augenhöhlen sind mit großer Feinheit beobachtet und mit nicht minderem Geschick wiedergegeben, ebenso zeigt sich in der Modellierung der fleischigen Wangen und des rundlichen Kinns großer künstlerischer Sinn und bedeutende technische Fertigkeit.

Der Einreihung in eine lokale Gruppe stehen insofern Schwierigkeiten entgegen, als über die ursprüngliche Herkunft nichts bekannt ist. Die Statue befand sich in Paris, und es ist erfreulich, daß es dem Germanischen National-Museum gelang, dies echt deutsche Kunstwerk in seine Heimat zurückzuführen.

Eine lokale Einordnung nach stilistischen Merkmalen ist infolge der derzeit noch sehr mangelhaften Publizierung des deutschen plastischen Materials sehr erschwert, und die kleinen originellen Äußerlichkeiten, wie die Applizierung der Kügelchen und des Schmucks besagen nichts, da derartiges in Lübeck

und Mecklenburg oder überhaupt in Niedersachsen genau ebenso vorkommt, wie in Obersachsen, Schwaben oder Franken. Doch scheint ganz allgemein ein tirolischer Charakter der Figur eigen zu sein, ohne daß jedoch irgend welche Beziehungen zu dem, wenn man der Literatur glauben darf, für alle besseren Tiroler Arbeiten verantwortlichen Pacher oder seiner Schule behauptet

Abb. 5. Johannes der Täufer. Nordschwäbisch. Um 1500.
Pl.-O. 2054. Höhe 128 cm.

werden dürften. Allerdings wird es mir erst nach eingehendem Studium des bisher nur äußerst mangelhaft publizierten Tiroler Materials möglich sein, ein abschließendes Urteil zu fällen. —

Aus dem Privatbesitz konnte eine Figur Johannes des Täufers erworben werden (Abb. 5. Pl.-O. 2054 Lindenholz, Rückseite abgeplattet und gehöhlt,

Höhe 128 cm). Auf einer felsigen Basis steht der mit dem langen Fellgewande bekleidete Heilige; sein lockenumwalltes und bebartetes Haupt ist leicht auf die linke Seite geneigt. Der rechte Arm ist segnend erhoben, während die horizontal gestreckte linke Hand das Attribut, ein Buch mit dem liegenden Lamm, trägt. Der rechte Fuß ist entlastet vorgesetzt; ein Mantel fällt von den Schultern über den Rücken herab, sein linker vorderer Teil ist in faltigem Schwunge über den Unterleib gezogen und wird mit dem rechten Arm an der rechten Hüfte festgedrückt.

Ergänzt sind die ganze rechte Hand, der kleine Finger der linken Hand, einige unwesentliche Stücke in der Gewandung, sowie vom Lamm das Ohr und die Vorderbeine. Der obere Teil des Kopfes des Johannes ist bei einer Restaurierung mit Gipsmasse ausgefüllt. Das Holz hat durch Wurmfraß gelitten.

Die Figur war bemalt, doch wurden in Ansehung des schlechten Zustandes vom letzten Besitzer die Farben abgenommen. Spuren sind fast nicht erhalten.

Die um 1500 gefertigte Figur wird dem nordschwäbischen Kunstkreise entstammen, sie findet ihre besten Analogien unter den Kunstwerken der Neckargegenden und insbesondere die holzgeschnitzten Statuen des Hochaltars der Stadtkirche zu Besigheim (Abgebildet bei Dr. Ed. Paulus, die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis. Textband 1889, Seite 64, sowie klassischer Skulpturenschatz Nr. 389) weisen überraschend verwandte Züge auf. Vergleiche ferner die Skulpturen des Altarschreins zu Bönnigheim im Württemberger Neckarkreis (abgebildet bei Paulus, ebenda Atlas 1889). Mit der Lokalisierung dieser Statue in das nördliche Württemberg erklären sich auch die leichten Anklänge an die unterfränkische Kunstart.

Ferner wurde die interessante Freifigur eines Palmesels erworben (Pl.-O. 1875), den die Tafel VII wiedergibt. Sein Material ist Lindenholz, das auf Kreidegrund mit stellenweiser Leinenunterlage bemalt ist.

Im Kultus der mittelalterlichen und insbesondere in der spätmittelalterlichen Kirche spielten die Palmesel eine sehr populäre, und, wie zeitgenössische Chroniken vermelden, zu mannigfachem Unfug Anlaß gebende Rolle; sie waren bei der Palmsonntagsprozession das beliebteste Schaustück. Diese Sitte ist sehr alt; angeblich ist sie in der römischen Kirche von Papst Gregor I. (um 600) eingeführt, und da bereits Gerardus in seiner Lebensbeschreibung des heiligen Ulrichs von Augsburg († 973) ausdrücklich eines solchen Palmesels Erwähnung tut, so ist sie für Deutschland schon im 10. Jahrhundert feststehend. (Wetzer und Welte's Kirchenlexikon IV (1886) 1407. Bergner, Otte, ferner Beck im Diözesenarchiv von Schwaben XXI 1903 Nr. 1, Stückelberg im Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums zu Basel 1894 S. 17 ff., v. Strele, der Palmesel, in der Zeitschr. des deutschen und öster. Alpenvereins XXVIII 1897 S. 135 ff. etc.) Tatsächlich sind auch deren noch heute eine größere Anzahl erhalten, und das Germanische National-Museum

besitzt, abgesehen von dem hier behandelten Palmesel noch deren vier (Pl.-O. 152, 153, 154 und 2055; Pl.-O. 154 abgebildet bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum Tafel 24). Von diesen ist das eine aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Exemplar ein Unikum infolge der rein israelitisch aufgefaßten Gesichtszüge Christi, während ein anderes Exemplar, das aus der Zeit um 1700 stammt und sich ehemals im oberbayerischen Kloster Altomünster befand, interessant ist als ein später Nachzügler jener mittelalterlichen Sitte, die allerdings in vereinzelten katholischen Ländern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts von Bestand geblieben ist.

Die große Bedeutung, die der Palmesel im Volksleben inne hatte, erhellt auch daraus, daß es meist durch alte Sitte festgelegt war, wer ihn in der Prozession zu ziehen hatte. »In Zürich sollen die Metzger, mit anderen Worten die stärksten Männer den Esel gezogen haben; in Nordheim hingegen zogen nur vier Knaben den Esel, während in Meßkirch von sechs der vornehmsten Ratsherrn, die in Joche gereiht zogen, in Nürnberg ebenfalls von Patriziern die Rede ist.« (Stückelberg). Weitere derartige Mitteilungen bei von Strele.

Die Darstellung ist die übliche des auf dem Esel reitenden Christus. Seine Stellung ist eine streng frontale: das mit einer vegetabil ornamentierten goldenen Krone gezierte Haupt mit lang herabwallendem Haupthaar und kurzem lockigen Bart ist geradeaus gerichtet. Die Rechte ist segnend erhoben, während die Linke vorwärts gestreckt und gekrümmt ist und wohl ehemals die Zügel oder einen Palmenzweig, vielleicht auch beides, hielt; denn die analogen Denkmäler zeigen hierin Willkür. Christus ist in ein langes violettes Gewand gekleidet; über dieses ist ein roter goldumsäumter, innen grüner Mantel geworfen, der vorne auf der Brust durch eine kleine goldene Agraffe zusammengehalten wird und dessen linker Zipfel quer vor dem Unterleib über den rechten Arm geworfen ist und so effektvolle Schrägfalten bildet. Die Füße sind unbeschuht. Der naturfarben bemalte ungesattelte Esel steht in Schrittstellung auf einer anscheinend alten Fußplatte; die Räder daran fehlen, waren auch wahrscheinlich nie vorhanden, so daß dies Exemplar zu jenen gehört, welche beim Umzug auf einen besonderen Wagen gestellt wurden.

Die Gesamthöhe der Gruppe beträgt 180 cm. Der Oberleib Christi ist abnehmbar, die unteren Extremitäten sind mit dem Esel zu einem Stück verbunden; die Trennung ist hier also nicht in der üblichen Weise vorgenommen; denn gewöhnlich ist die ganze Figur Christi abnehmbar.

Die Erhaltung ist eine vorzügliche: lediglich in der Färbung zeigen sich Defekte. Ergänzungen sind nicht nachweisbar.

Trotz auffälliger Mängel in der plastischen Durchbildung macht das Stück dennoch einen künstlerischen Eindruck und scheint von einem tüchtigen Schnitzer der ausgehenden Gotik herzurühren. Die Farbe und Knappheit der Körperformen steht in gewissem Gegensatz zu dem barockartig geschwungenen und auf lebhafte Schattenwirkung angelegten Gewande, die Ruhe der Haltung und des Ausdrucks zu der lebhaften Bewegung des Stoffes. Merkwürdig streng ist das schmale knochige Gesicht aufgefaßt, das fast

nur gerade Linien aufweist: weder finden sich feinere Modellierungen der zarteren Übergangspartien, noch überhaupt Details. Ebenso einfach sind der überschlanke Hals und Hände und Füße behandelt. Dagegen hat der Meister, vielleicht mit Rücksicht auf den Zweck, die Vorführung unter freiem Himmel, ein Hauptgewicht auf eine kontrastreiche Anordnung der Gewandfalten und ihre plastische Durchbildung gelegt, wodurch er eine erhebliche Schattenwirkung erzielte. Sehr fein ist auch die originell erfundene Krone.

Trotz der großen Eigenart, die sich in diesem Schnitzwerk ausspricht, ist es mir nicht geglückt, unter den publizierten deutschen Skulpturen Vergleichsstücke zu finden, die eine örtliche Fixierung ermöglichten. Zwar soll sich nach Angabe des Vorbesitzers der Palmesel ehemals im württembergischen Kloster Blaubeuren befunden haben, allein die Nachricht scheint mir ziemlich willkürlich. Jedenfalls hat die Arbeit, die etwa im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein mag, nicht, gemein mit den reichen und im Kunstcharakter einheitlichen Schnitzwerken Blaubeurens, wie sie überhaupt nicht aus der Ulmer Schnitzschule und sicher nicht aus Syrlins Werkstatt hervorgegangen ist. Im weiteren Sinne mutet das Werk allerdings schwäbisch an, wie ja überhaupt Schwaben und die Schweiz die Hauptstätten solcher Palmesel gewesen zu sein scheinen.

Von Neuerwerbungen aus dem Gebiete der Kleinplastik ist ein Hochrelief zu nennen, das, wenngleich dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert entstammend, dennoch gemäß der Anlage und Auffassung wie auch im Hinblick auf die Ausführung der Einzelheiten den mittelalterlichen Kunstwerken zugerechnet werden muß. Das kleine Hochrelief (Pl.-O. 360. Abb. 6) ist aus Buchsbaumholz geschnitzt; es ist 16 cm breit und in seinem derzeitigen Zustande 14,2 cm hoch. Dargestellt ist die Kreuzigung Christi; allerdings ist das vorliegende Exemplar defekt und völlig falsch ergänzt, so daß der Eindruck getrübt worden ist. Über der figurenreichen Komposition erhoben sich ehemals in der Mitte Christus als Kruzifixus und ganz zur Seite — die eingenuteten Stümpfe sind an der Rückseite sichtbar — die Kreuze der beiden Schächer. Eine ungeschickte Ergänzung hat nun aber an die Stelle des mittleren ein unverhältnismäßig kleines Kreuz ohne den Gekreuzigten gesetzt. Von diesen Mängeln abgesehen, ist das Kunstwerk gut erhalten und weitere Ergänzungen, vielleicht abgesehen von dem Haupte der das Kreuz umklammernden weiblichen Gestalt, scheinen nicht vorgenommen zu sein.

Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt von der Hand desselben Meisters eine besser erhaltene und in der Ausführung feinere Variante dieses Reliefs, vermittelst derer sich die ursprüngliche Darstellung gut rekonstruieren läßt. Darnach gehört in die Mitte ein stark überhöhtes, rein frontal gestelltes Kreuz mit dem nackten, nur mit dem Lendenschurz bekleideten Christus, dessen dornengekröntes Haupt leicht auf die linke Seite geneigt ist. Zu äußerst auf beiden Seiten befinden sich die rein seitlich gestellten Kreuze mit den ebenfalls im Profil wiedergegebenen, in originelles Zeitkostüm ge-

kleideten lebhaft bewegten Gestalten der Schächer. Die geraden Linien ihrer Kreuzesstämme bilden gleichsam einen Rahmen um die ganze Darstellung.

Andrerseits sind aber doch auch wieder die Unterschiede zwischen dem Nürnberger und dem Berliner Relief sehr erhebliche, und insbesondere verleiht die verändert komponierte Gruppe der Frauen den Arbeiten einen anderen Gesamteindruck.

Der Meister beider Repliken ist zweifellos der gleiche, wie die stilistische Gleichheit — ich weise vornehmlich auf die in ihrer Manieriertheit sehr auffällige Behandlung der Mäntel des Johannes und der Frauen, ebenso der Körperformen des behelmten Kriegers ganz rechts hin — zwingend beweist;

Abb. 6. Kreuzigung Christi. Relief von H. Leinberger in Landshut. Um 1515. Pl.-O. 360. Höhe 142,2 cm, Breite 16 cm.

jedoch ist das Berliner Relief das reifere und weit feinere, und muß als die jüngere, fortgeschrittnere Arbeit angesprochen werden. Darauf deuten namentlich die einzelnen veränderten Züge in der Gesamtkomposition. Im Gegensatz zum Berliner Relief macht die Nürnberger Gruppe einen weniger konzentrierten Eindruck: die Komposition fällt auseinander. Im Berliner Relief ist vornehmlich die Frauengruppe geklärter und künstlerisch geschlossener: die hülfeleistenden Frauen sind einander gegenübergestellt, der Körper der Maria verkürzt sich in den Hintergrund und entbehrt jener fast komischen Gewaltsamkeit der Bewegung. Durch diese Umordnung wird die beim Nürnberger Relief als Füllfigur im Hintergrunde knieende weibliche Gestalt zu einer die Mitte der Basis betonenden dominierenden Gewandfigur. Die von

dieser Basis aus aufsteigende Mittellinie setzt sich nach dem Kruzifixus hin vermittelst der in das Zentrum der Komposition gestellten Profilgestalt des Mannes mit der Kapuze fort, der auf dem Nürnberger Relief auf die rechte Seite gerückt ist. Im Gegensatz dazu ist die auf dem Nürnberger Relief den Kreuzestamm umklammernde Magdalena — bei beiden Reliefs die unkünstlerischste Figur der Gruppe — in der Berliner Arbeit etwas auf die linke Seite gerückt und streckt, den Blick nach oben gerichtet, voll tiefen Schmerzes ihre Arme zum Gekreuzigten empor.

Mit diesen kompositionellen Vorzügen des Berliner Reliefs geht neben künstlerischerer Ausführung auch eine Bereicherung durch Einzelheiten Hand in Hand. Vornehmlich ist das Kostüm der Krieger reicher und, wenn man so sagen darf, antiker geworden, daneben ist in der Gestalt des ganz zur Linken stehenden Lanzknechts der modernen Schlitztracht in treuster Wiedergabe Rechnung getragen.

Die meisten dieser Veränderungen, zumal diejenigen in der Komposition, sind allein aus künstlerischen Gründen hervorgegangen und lassen zwingend das Berliner Relief als die jüngere, verbesserte und reifere Arbeit erscheinen.

Es gibt noch eine dritte Variante dieses Reliefs, ein Flachbild auf der Platte, das sich im Münchener Nationalmuseum befindet und das die Signatur H. L. sowie die Jahreszahl (15)16 enthält (abgeb. im Münchener Jahrbuch der bild. Kunst I. 1906). Dr. Georg Habichs Forschungen ist es gelungen, diesen Meister H. L. als den Landshuter Bildhauer und Schnitzer Hans Leinberger zu identifizieren. Eine Abhandlung im oben genannten Münchener Jahrbuch ist diesem bisher unbekannten Meister gewidmet, dessen künstlerische Bedeutung und kunsthistorische Stellung eingehend gewürdigt wird. Die urkundliche Auffindung des Meisternamens wurde ermöglicht durch das mit der gleichen Signatur versehene und 1524 datierte Relief der Krönung Mariä an der Martinskirche zu Landshut in Niederbayern (abgebildet Münchener Jahrbuch Abb. 1., sowie Formenschatz 1896 N. 162). Habich erwähnt kurz das Nürnberger und das Berliner Relief und gliedert beide Werke der gleichen Stilrichtung an, welcher Leinberger angehört. Ich halte dagegen die beiden Werke für Arbeiten Leinbergers selbst; denn einerseits berechtigt die übereinstimmende Eigenart des sehr viele persönliche Momente aufweisenden Stils in den gegenständlich gleichen Darstellungen Münchens, Nürnbergs und Berlins zu diesem Schluß, andrerseits sind aber die Umbildungen in diesen 3 Reliefs so logische, daß sie auf einen und denselben künstlerisch mehr und mehr fortschreitenden Meister hinweisen. Kompositionell stehen sich das Nürnberger und das Münchener Relief am nächsten; auch die Faltenstilisierung weicht wenig von einander ab, wenn auch infolge der Verschiedenheit der Anlage bei dem Münchener Flachbild die Wiedergabe eine mehr flächige gegenüber dem Nürnberger Hochrelief geworden ist. Die den allgemeinen Eindruck bestimmende Komposition der Frauengruppe ist bei beiden Reliefs die gleiche, doch fehlt auf dem Nürnberger Relief der kleine Steckenreiter, der dann schließlich in dem in jeder Beziehung vornehmeren und geklärteren Berliner Relief als ein antik gekleideter schildtragender Putto er-

scheint. Durch diese Sachlage ist denn auch eine ziemlich genaue zeitliche Fixierung des Nürnberger Reliefs gegeben; es wird wahrscheinlich kurz vor dem Münchener Relief von 1516 entstanden sein. Eine Gegenprobe erfährt diese Datierung dadurch, daß das Nürnberger Relief eine überraschende stilistische Ähnlichkeit mit der von Habich dem Leinberger zugeschriebenen und von Bode um 1515 datierten Moosburger Bronzemadonna des Berliner Kaiser Friedrich-Museums (Abb. bei Habich im Münchener Jahrbuch I 1906 Abb. 12) sowie mit dem von Habich in die gleiche Zeit gesetzten signierten Buchsbaumrelief der Beweinung Christi im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Ebenda Abb. 4) zeigt, während das ebenfalls signierte und 1524 signierte Landshuter Relief der Krönung Mariä, die Grundlage der ganzen Leinbergerforschung, einen weit vorgeschrittneren und nicht allein durch das Steinmaterial bedingten klareren Faltenstil aufweist.

Pl.-O. 2056. **Kruzifix. Oberdeutsch. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh.**
Höhe 210 cm.

Palmesel. Schwäbisch. Um 1500. Pl.-O. 1875. Höhe 180 cm.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER AUSSENMALEREI IN NÜRNBERG.

VON
DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

Vorbemerkungen.

Wer heute über die Plätze und durch die Straßen, Gassen und Gäßchen der Nürnberger Altstadt wandert, der wird gewiß seine Freude haben an der gediegenen Art der bürgerlichen Baukunst, an dem unerschöpflichen Reichtum der Einzelmotive und an dem trotz der stark variierenden Detailgestaltungen in kraftvoller Zusammenfassung offen in die Erscheinung tretenden malerischen Totaleindruck. Eines aber wird und muß ihm bald, wenigstens in gewisser Beziehung, störend vorkommen. Die große Schlichtheit im Aufbau und das weise Maßhalten in den Mitteln der belebenden Auszierung stimmen ernst. Man kommt von selbst dazu, hier etwas zu vermissen, und zwar ein das Ganze mit frischem Leben erfüllendes Mittelglied: Die Farbe. Aber wie es heute ist, so war es nicht früher. Im Wandel der Zeiten ist hier durch die zersetzenden Einflüsse eines ungünstigen Klimas und durch teilweise spätere Verständnislosigkeit alles das nach und nach zu nichte gemacht worden, was uns ein leuchtendes Bild von einer besonderen Phase des Kunstsinns und des Geschmacks unserer Altvordern gegeben hätte. Die Vorliebe für nivellierende äußere Glätte hat ein Übriges getan, um die schließlich noch vorhandenen wenigen Spuren ganz und gar hinweg zu tilgen. So sind wir heute zur Beurteilung der Außenmalerei im alten Nürnberg lediglich angewiesen auf ältere Darstellungen und archivalische Nachrichten, zwei Quellen, welche es nur sehr schwer ermöglichen, eine klare Vorstellung über das in Frage kommende Gebiet zu schaffen. Die Darstellungen sind, abgesehen von einigen Entwürfen und einigen mit mehr Liebe und Sorgfalt als gewöhnlich durchgeführten Kupferstich-Prospekten, meist von sekundärer Bedeutung. Sie stammen aus späterer Zeit, sind im Empfinden der sie reproduzierenden Epoche gehalten, geben nur ein ungenügendes Abbild, und oft nicht einmal das, sondern nur Andeutungen gänzlich aphoristischer Natur. Und was die archivalischen Nachrichten betrifft, so bieten sie nur wenig Hand-

haben, um dieses Abbild zu klären. In den meisten Fällen haben wir es nur mit kurzen Angaben zu tun, die mehr historischer und kulturgeschichtlicher Natur, als direkt belangvoll für unsere Zwecke sind. Wenn dennoch der Versuch gemacht wurde, dieses unzulängliche Material in chronologischer Aufeinanderfolge zusammen zu arbeiten, so ist es geschehen, weil nur auf diese Weise ein ungefähres Urteil über die verschiedenen Blüteperioden, die Art und die Darstellungsgebiete der Nürnberger Außenmalerei ermöglicht werden kann. Als etwas endgültig Abgeschlossenes jedoch können und wollen diese Darlegungen nicht gelten; sie beschränken sich zudem auf das aus den Sammlungen des Germanischen Museums und aus der städtischen Kupferstichsammlung sowie der Noricasammlung in der Stadtbibliothek gewonnene Material und die in der einschlägigen gedruckten Literatur enthaltenen Nachrichten.

Professor von Thiersch hat in seinem Vortrag über die Augsburger Façaden-Malereien auf der vom 1.—3. September 1902 in Augsburg stattgefundenen 15. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine als ersten der drei Umstände, welche der Wiederaufnahme der Façadenmalerei im Wege stehen, den aufgeführt, daß wir heute zu verzärtelt wären und keine ausgesprochene Farbe mehr vertragen könnten. Wenngleich sich nach dieser Richtung in den letzten Jahren ein Umschwung vollzogen hat, so ist doch diese Feststellung im Großen und Ganzen auch heute noch richtig. Tatsächlich war in älteren Zeiten der Sinn für farbige Behandlung und lebhafte Kontraste in weit höherem Grade ausgeprägt als heute. Ich will hier nicht auf die romanische und gotische Zeit zurückgreifen. Ihre weitgehende Vorliebe für polychrome Ausgestaltung ist zur Genüge bekannt. Aber auch in den folgenden Jahrhunderten war die Neigung zu lebhaften, frisch-kräftigen Tönen eine große. Überhaupt muß das alte Nürnberg in früheren Zeiten einen viel lebendigeren Eindruck hervorgerufen haben. Zunächst hat man, was ja allerdings zum Teil noch in die Zeit der Gotik, wenn auch in diejenige der spätesten Spätgotik zurückreicht, an die in sattem Rot freiliegenden Fachwerke der Nürnberger Wohn- und Kleinbürger-Häuser zu denken. Heute sind dieselben zumeist unter jahrelanger, dickkrustiger Tünche vorborgen. Der bei weitem größte Teil der kleineren Häuser war aber in älteren Zeiten in Fachwerk erbaut. Welch ein im Ganzen freudig stimmendes Farbenbild durch die rot gestrichenen Hölzer der Fachwerkbauten mit ihren gelblich-weiß schimmernden Gefachen hervorgerufen worden sein mag, dafür bietet das hübsche Grolandsche Haus am Paniersplatz v. J. 1489, das erst jüngst seitens des städtischen Bauamtes freigelegt wurde, ein Beispiel[1]). Es muß anerkannt werden, daß nach dieser Richtung hin in neuerer Zeit ein erfreulicher Wandel eingetreten ist. Eine ganze Reihe alter Fachwerkhäuser schimmert heute in erneuertem alten Gewande. Oft waren auch die Fensterläden mit bildmäßigem oder dekorativem Schmuck versehen. Ich führe hier z. B. an, was Andreas Gulden in seiner Fortsetzung von Johann

1) Vgl. Die Denkmalpflege 1903, Seite 71—72, und Schulz, Alt-Nürnbergs Profanarchitektur, S. 16 und Tafelabb. 43.

Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten[2]) von dem Hafner Andreas Leupold († 1676) sagt: »giebt auch einen feinen Zeichner und Maler, wie er dann die Fensterladen auswendig an seiner werkstatt, an seinem haus am Milchmarkt mit allerlei hafnereigeschirren von oelfarb manierlich und verständig selber gemahlet, also daß er neben seinem handwerk auch billig für einen künstler zu halten ist«. Die Läden der Erdgeschoßfenster an der Kugelapotheke waren, wie der Delsenbachsche Prospekt »bey der Haupt- u. Pfarr-Kirche St: Sebald« erkennen läßt, ehedem mit stehenden Einzelfiguren bemalt. Allerhand kleine Darstellungen weisen die Läden eines Hauses gegenüber der ehemaligen Salvatorkirche auf dem Delsenbachschen Prospekt des Kornmarktes v. J. 1715 auf. Überhaupt waren der belebenden Elemente am Nürnberger Hause früher weit mehr wie heute. Ja, man kann sagen, daß hier im drängenden Verkehrsgetriebe und bei veränderten Anschauungen späterer Zeiten das reizvolle Alte so gut wie ganz verschwunden ist. Das Anbringen von Sonnenuhren war nichts ungewöhnliches. Vielfach findet man auf älteren Straßenansichten unten an den Häusern von Kästen eingehüllte Bäume, die eine für das Auge sehr wohltuende Unterbrechung hervorgerufen haben müssen. Vor den Fenstern waren in ausgedehntem Maße auf Streben vorkragende Bretter angebracht, auf denen Blumen standen. Auch auf die Fensterbänke stellte man solche. Neben den großen Chörlein sehen wir zahlreiche vorspringende Fensterkästen, welche es gestatteten, die Straße draußen beiderseits geschützt zu überschauen. Ein vortreffliches Beispiel hierfür bietet der Prospekt des Neuen Baues nach dem Haller Türlein, gestochen von Joh. Ulrich Kraus, nach der Natur gezeichnet und herausgegeben i. J. 1693 von Joh. Andreas Graff (Abb. 1). Groß muß ehedem auch die Zahl der an den Häusern angebrachten Abzeichen gewesen sein. Da die Numerierung der Häuser erst i. J. 1796 stattfand, mußten bis dahin die Abzeichen vielfach als ein Hülfsmittel zur Kennzeichnung der Häuser und namentlich der Lage ihrer Nachbarhäuser dienen. Hiervon hat sich allerdings manches bis auf den heutigen Tag erhalten. Im Folgenden können wir natürlich auf diesen, vormals charakteristischen Schmuck des Nürnberger Wohnhauses nicht näher eingehen. Wir können nur Proben davon geben, wie wir selbstverständlich auch absehen müssen von der nur für den augenblicklichen Zweck geschaffenen Ausschmückung der Façaden anläßlich festlicher Ereignisse. Es genügt hier hinzuweisen auf den Stich von G. D. Heumann mit der illuminierten Façade der Schau i. J. 1725 zu Ehren der Erzherzogin Maria Elisabeth und auf das große Blatt mit der Wiedergabe des festlich geschmückten Deutsch-Ordens-Commenth-Hauses zur Feier des Einzugs des kaiserlichen Kommissarius Grafen von Sazenhofen zur Huldigung am 8. Februar 1746 von J. M. Seeligmann. Wenn die schlanke Spitze des vormaligen viereckigen Frauentorturms mit buntglasierten Ziegeln gemustert war, so spricht sich auch hierin die Vorliebe für bunte Farben, für lebhafte Kontraste aus.

Es dürfte wohl nicht vollkommen zutreffen, wenn man meint, daß in der Nürnberger Außenmalerei ein hervorstechendes Charakteristikum das sei, daß die

2) Ausgabe von Lochner, Seite 218.

Abb. 1. **Der neue Bau, jetzt Maximiliansplatz, in Nürnberg. 1693.**

A. Der Platz. B Tritonbrunnen von Bromig. v. J. 1687. C. Alte Findel. D. Haller Türlein. E. Weg z. Weinstadel u. freien Fleischbänken.

Farbe der Form gegenüber zurücktrete. Noch viel weniger ist die Behauptung haltbar, daß dies mit der ausschließlichen Verwendung des Hausteins als Baustoffes zusammenhänge. Es gibt in Nürnberg hinreichend große Gebäude, die in Fachwerk errichtet sind. Die kleineren Häuser sind es in der Mehrzahl. Nun aber sind sowohl massive Sandsteinhäuser als auch größere und kleinere Fachwerkbauten mit Außenmalereien dekoriert worden. Der Baustoff spielte hier keine maßgebende Rolle. Große Flächen standen in den wenigsten Fällen zur Anbringung von Darstellungen zu Gebote. So mußte man sehen, wie man sich nach Tunlichkeit auf den vorhandenen Flächen einrichtete. Man schmückte sie aus, weil jeder wollte, daß sein Haus besonders in die Augen fiel. Man wollte seiner Wohlhabenheit und seinem Kunstsinn nach außen einen glänzenden Ausdruck geben. Man fragte nichts nach Form. Das Entscheidende war, zu erreichen, daß das Haus sich von den anderen abhob. Man scheute hier keine Kosten, und so konnte es schließlich sogar dahin kommen, daß man in öffentlich Anstoß erregender Weise übertrieb. Dies ist auf das deutlichste aus einem von Archivrat Dr. Mummenhoff im 10. Heft der Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg S. 273 angezogenen Ratsverlaß vom 22. August 1695 ersichtlich. Ich wiederhole denselben an dieser Stelle, weil ihm in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung beizumessen ist. Er lautet: »Nachdem unter andern dieses vorkommen, daß verschiedene Burger ihre Häuser von außen mit Aufwendung vieler Kosten sehr prächtig mahlen und renovieren ließen, welches denen Fremden sehr in die Augen falle und zu vielen gehässigen und wiedrigen Vorbildungen Anlaß gebe, als ist der Herr Baumeister ersucht, die Mahler und Tüncher dahin zu bewegen und ihnen zuzusprechen, daß sie die Leute von solchen unnöthigen Kosten und Übermahlung der Häuser, so durch unanständige Witterung bald verderbet werden können, abmahnen und hingegen dahin disponiren, daß sie es allein bei Einfassung der Fensterstöck bewenden lassen mögen.« Einen Zwang amtlicherseits konnte man nicht auf die Hausbesitzer ausüben. Es stand also jedwedem frei, sein Haus nach seinem Geschmack dekorieren zu lassen. Der Baumeister sollte nur versuchen, auf die ausführenden Kräfte, die Maler und Tüncher, einen leisen Druck auszuüben. Doch da wird er schwerlich Erfolg gehabt haben; eine Beeinträchtigung ihres Gewerbes werden dieselben kaum der Obrigkeit zu Liebe auf sich genommen haben. Und tatsächlich finden wir auch noch in späterer Zeit hinreichend figurale Kompositionen größeren Stils. Im System dürfte sich somit die Nürnberger Außenmalerei wenig von der Façadenmalerei (wenigstens der älteren Zeit) in Augsburg[3]) unterscheiden. Auch der Nürnberger Künstler bringt nicht die malerische Dekoration bewußt mit der Architektur in Einklang. Er faßt seine Aufgabe lediglich vom malerischen Standpunkt aus auf. Eine harmonische Zusammenwirkung von Architektur und Malerei wird nicht als Endziel angestrebt. Doch das eine darf man sagen: der Nürnberger

3) Siehe über diese Adolf Buff in der Zeitschrift f. bild. Kunst XXI, 58 ff., 104 ff. u. XXII, 173 ff., 275 ff. sowie auch Prof. Friedr. von Thiersch, die Augsburger Fassadenmalereien, Süddeutsche Bauzeitung 1902, Nr. 43, 44, 45 und 46.

Künstler übertrifft den Augsburger insofern, als er ein wenig mehr Maß übt und die ihm durch die Architektur gezogenen Grenzen mehr respektiert. Dem Beschauer geht das Gefühl für das Konstruktive des Baues wenigstens nicht ganz verloren. Nach dieser Richtung hat sich ja auch in Augsburg in der späteren Zeit ein Umschwung zur Besserung vollzogen.

Das XIV. Jahrhundert.

Wenn es nicht möglich ist, über die Nürnberger Außenmalerei der ältesten Zeit — ich meine das XIV. und XV. Jahrhundert — etwas Positives zu sagen, so liegt dies an der Unzulänglichkeit und Unzuverlässigkeit der Quellen. Die früheste bestimmte Kunde davon, daß in Augsburg die Außenseiten von Bauwerken mit Malereien geziert wurden, stammt aus dem Jahre 1362. Damals schmückte der Maler Hermann das Gögginger- und heil. Kreuzertor mit Bildern.[4]) Auch die älteste Nachricht über die Außenmalerei in Nürnberg bezieht sich auf die Auszierung der Stadttore. »1388 ließ der Rat die Stadttürme frisch tünchen und malen.«[5]) Allerdings ist die Deutung dieser Notiz in Bezug auf das hier in Frage kommende Gebiet nicht ganz unanfechtbar; denn »malen« kann auch gemeinhin »mit Farbe anstreichen« bedeuten, ohne daß damit zugleich gesagt wäre, daß es sich um eine bunte Auszierung handelt. Überhaupt brauchen wir bei der von Baader gebrachten Notiz nicht gleich an eine figurale Ausschmückung der ganzen Türme zu denken. Der Zusatz »frisch tünchen« verbietet dies auch schon an sich. Aber nicht unberechtigt sind wir, die Anbringung einer oder mehrerer kleinerer Darstellungen anzunehmen, wird doch zum Jahre 1500, wie wir nachher sehen werden, von einer Erneuerung des Gemäldes unter dem weißen Turm gesprochen.

In den Jahren 1385—1396 erhielt Nürnberg eines seiner berühmtesten Wahrzeichen — nach Hans Rosenplüt war es der Stadt fünftes Kleinod — nämlich den Schönen Brunnen in der Nordwestecke des Hauptmarktes. Gehört derselbe auch, streng genommen, nicht in diese Darlegungen hinein, so dürfen doch die an seiner Polychromierung wirksamen Meister hier nicht ganz übergangen werden, sind sie doch, wenn auch in ganz allgemeinem Sinn, mit als Außenmaler anzusehen. Es existiert eine gleichzeitige, allerdings recht summarisch behandelte Baurechnung, aus der wir entnehmen, daß Meister Rudolf, der Maler, die Vergoldung und das Bemalen des, wie ich bereits an anderer Stelle betont habe, sicherlich auf Polychromie berechneten zierlichen Kunstbaues besorgte. Neben ihm war Cunz Klügel, Maler, mit Malen und Vergolden beschäftigt.[6])

4) Siehe darüber Adolf Buff a. a. O. XXI, Seite 58, und Centralblatt der Bauverwaltung 1902, Seite 442.

5) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 2.

6) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 11—12; Schulz, der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904, Nr. 4.

Kurz gestreift sei an dieser Stelle auch eine auf das Rathaus bezügliche Nachricht, welche in der zweitältesten der uns erhaltenen Stadtrechnungen, nämlich in derjenigen vom J. 1378, enthalten ist. Es heißt dort zum 17. März des genannten Jahres: »Item dedimus ½. ℔. hlr., daz man daz hawse [d. h. das Rathaus] schön macht und die pilde wischet und sawbert.«[7]) Leider aber ist diese Notiz viel zu aphoristisch abgefaßt, um weitere Schlüsse darauf aufzubauen.

Garnichts anzufangen ist mit einem ehemals am Aeußeren des Lorenzer Pfarrhofes angebracht gewesenen, von Heideloff in das Innere desselben versetzten Frescobild, als dessen Entstehungszeit Heideloff das Jahr 1358 genannt hat.[8]) Es befindet sich heute in einer flachbogigen Nische seitwärts der Treppe im Erdgeschoß. Dargestellt ist vor einem Vorhang sitzend St. Lorenz mit großem Rost. Zu seinen Seiten stehen vor Fenstern mit Ausblicken auf bergige Landschaften, die durch kleine Gebäude belebt sind, die Heiligen Stephan und Vincenz. Das Gemälde ist durch spätere Übermalungen in Öl derart verdorben, daß sein ursprünglicher Charakter vollkommen verwischt ist. Doch dürfte es eher in der 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts als im Jahre 1358 entstanden sein. Als heute völlig belanglos müssen wir es aus dem Zusammenhang unserer Untersuchung ausschalten.

Diese wenigen Nachrichten dienen nicht dazu, die Möglichkeit des Gewinnens einer Vorstellung von der Art und dem Charakter der Nürnberger Außenmalerei im XIV. Jahrhundert herbeizuführen. Sie haben nur Wert als registrierende Notizen von rein kulturgeschichtlicher Bedeutung. Ob Privathäuser bemalt worden sind, davon verlautet nichts. Fast möchte man glauben, daß die Außendekoration in diesem Jahrhundert noch keine maßgebende Rolle gespielt hat.

Das XV. Jahrhundert.

Das änderte sich gleich mit dem Beginn des XV. Jahrhunderts, wo wir alsbald von einer Außenbemalung aller Wahrscheinlichkeit nach größeren Umfangs hören. In Endres Tuchers Memorial, welches die Zeit von 1421—1440, und zwar vornehmlich die täglichen Ereignisse und die inneren Angelegenheiten der Stadt behandelt, finden wir zum Jahre 1423 folgende wichtige Notiz: »Item do man zalt 1423 jar zwischen ostern und pfingsten do molet man das rothaus hinten und vorn.«[9]) Diese etwas allzukurze Angabe findet eine für den vorliegenden Zweck außerordentlich gewichtige Ergänzung aus den Stadtrechnungen zum August dieses Jahres. Es heißt dort: »It. dedim. 150 guld. new meister Berchtolten moler von dem rothaws czu malen auszen hinden, vornen, neben und unter dem rothawse von czwein stuben,

7) Die Chroniken der deutschen Städte III, Seite 155, Anm. 1; Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, Seite 38; H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 9.

8) R. v. Rettberg, Kunstblatt 1849, Seite 13; und H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 314.

9) Die Chroniken der deutschen Städte II, Seite 11; vgl. hierzu u. zu dem folgenden auch H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Seite 39—40.

und vom rothawse ynnen von dem gemelde czu bessern, daz man im gab für sein malen und arbeit, die er daran getan het, über alle andre arbeit, die der paumeister auch daran getan het unum pro 1. ℔. 1 sz und 8 hllr. Summa in hallensibus 100 und 62½ ℔. hllr. r(ecepit) per se.« Und kurz darauf findet sich folgender Vermerk: »It. ded. 4 guld. new des meister Berchtolds maler sünen und knechten czu trinkgelt. unum pro 1 ℔. 1 sz 8 hllr. Summa in hallensibus 4 ℔. 6 sz und 8 hllr.[10]) Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß in den vorstehenden Nachrichten von einer Außenbemalung des Rathauses die Rede ist. Die nähere Bezeichnung »do molet man das rothaus hinten und vorn« und »von dem rothaws czu malen auszen hinden, vornen« könnte darauf schließen lassen, daß nur die Giebelfronten dekoriert worden seien. Die nicht geringe Kostensumme, welche sich allerdings auch auf die Ausmalung zweier Stuben (das »neben« auf eine Bemalung der Südseite zu deuten, halte ich für zu gewagt) und auf die Ausbesserung der Malereien im großen Rathaussaal bezieht, der Umstand, daß der ausführende Künstler der bedeutendste unter den damals in Nürnberg ansäßigen Meistern war, und daß er sich bei der Ausführung der Beihülfe seiner Söhne und Gesellen bediente, lassen gewiß den Schluß zu, daß die Giebeldekorationen solche von mehr monumentaler, sicherlich aber solche von ausgedehnterer Art gewesen sein müssen. Des Meisters kraftvolle, markige Behandlungsweise, sein Streben, in großzügigen, imposanten Einzelfiguren nach einem Ausdruck seiner Ideen zu suchen, sein Sinn für das Große und Würdevolle, für einen idealen Stil, für das Feierliche, sprechen schon allein für die Berechtigung unserer Annahme. Man denke z. B. an das hervorragendste unter seinen Werken, an den Imhofschen Altar in der Lorenzkirche. Man könnte in einigen Zweifel geraten, ob der hier genannte »meister Berchtold maler« wirklich identisch ist mit dem berühmten Meister des Imhofschen Altares. Schon Thode hat sich mit dieser Frage beschäftigt.[11]) Er stellt fest, daß in den Archivalien ein »Meister Berthold, Bildschnitzer und Maler« schon 1363, dann 1378 erwähnt wird, daß 1396 ein »Berthold, Moler« vorkommt, daß 1406 ein Maler Berthold die Schildlein und Wappen an den Armbrüsten und Tartschen im Rathaus malt, daß weiter 1413 ein »Meister Berchtold Moler« und 1427—1430 ein »Berchtolt Moler« aufgeführt wird. Es ist nicht recht möglich, daß es sich in den von Thode beigebrachten Aufzählungen um ein und denselben Künstler handeln sollte. Dieser müßte alsdann etwa 67 Jahre lang tätig gewesen sein und in seiner Entwicklung die ganze Wandlung aus der älteren in die neuere Kunstrichtung durchgemacht haben. Das ist aber doch wohl so gut wie ausgeschlossen. Thode unterscheidet darum einen älteren und einen jüngeren Berthold. Letzterer wäre der 1406, 1413 und 1427—1430 erwähnte. Unbestimmt läßt er — und das ist ja auch kaum mit Gewißheit zu sagen —, wer von beiden der 1396 aufgeführte ist. In die Zeitspanne nun, welche von Thode für den jüngeren Berthold, den Berthold des Imhofaltares, als

10) Die Chroniken der deutschen Städte II, Seite 11, Anm. 6.

11) a. a. O. Seite 40.

Dauer seiner Wirksamkeit gewonnen ist, paßt die Ausführung der Rathausmalereien im Jahre 1423 nun insofern ganz vortrefflich hinein, als sie in eine Epoche fällt, in welcher der Künstler auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand. Er hatte soeben mit dem Imhofschen Altar eine glänzende, ja die glänzendste Probe seines Könnens und seiner Fertigkeit abgelegt. Nur einem solch begabten und in dieser Weise erprobten Meister konnte man die schwierige Aufgabe der Außenbemalung des wichtigsten Profanbaues der Stadt, in dem sich das ganze öffentliche Leben konzentrierte, den man zugleich als den schönsten und eindrucksvollsten Bau dastehen haben wollte, übertragen. Es war darum »eine große und ehrende Aufgabe, ja vielleicht die ehrenvollste, die ein Maler der Stadt Nürnberg erhalten konnte« (Thode). Ist Meister Berthold durch die von ihm erhaltenen Arbeiten als der hervorragendste unter den Nürnberger Malern der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts erwiesen, so ist die Thodesche Vermutung, daß er es auch gewesen, der die Malereien am und im Rathaus ausgeführt, mehr als eine bloße Wahrscheinlichkeit, sie ist fast eine nicht hinwegzuleugnende Bestimmtheit. Keiner hat solch gewaltige Werke hervorgebracht wie er. Seine charaktervolle Art, seine tiefgegründete Empfindung für Größe und erhabene Würde, seine Neigung für das Dauernde, Ewige und Unvergängliche, seine kühne Gestaltungskraft wirken bestimmend auf die Nürnberger Kunst der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. »Keinem Maler neben ihm darf man irgend welche hervorragende Stellung einräumen« (Thode S. 38).

Aber was waren es nun für Malereien, mit denen Meister Berthold das Nürnberger Rathaus schmückte? Was für Stoffe behandelten sie, und welcher Art waren sie? Auf alle diese Fragen erhalten wir aus den nur die geschehene Tatsache und die erwachsenen Kosten feststellenden, knapp abgefaßten Nachrichten keine Antwort. Nicht einmal Andeutungen, welche unsere Phantasie wenigstens in etwa anzuregen im Stande wären, werden uns gegeben. Waren es etwa Gemälde religiösen Charakters? Fast möchte das kirchliche Stoffgebiet am ehesten der Gemütsart Meister Bertholds entsprochen haben. Ja, man muß zu dieser Vermutung neigen, wenn man sich etwas näher mit des Künstlers innerem Wesen befaßt hat. Seinen Gedanken aber über eine bloße Vermutung hinaus Raum zu geben, erscheint nicht zulässig.

Noch eine Frage bedarf einer kurzen Erwägung: Welches war die Veranlassung dazu, das Rathaus außen und innen durch einen solch bedeutenden Meister, wie es Berthold war, dekorieren zu lassen? Ein festliches Ereignis stand nicht, wenigstens nicht unmittelbar bevor. Die Einbringung der Reichskleinodien fand erst ein volles Jahr später, am 22. März 1424, statt. So lange vorher wird man also kaum an eine Ausschmückung des Rathauses gedacht haben. Scheinbar war demnach lediglich der allgemeine Wunsch, den gewichtigsten Bau der Stadt möglichst glänzend und prächtig in die Erscheinung treten zu lassen, die maßgebende Veranlassung.

Wenn Baader die von uns oben beigebrachten, sich auf die Ausschmückung des Rathauses mit Malereien beziehenden Nachrichten in Zusammenhang bringt mit dem Abbruch der Kräme und Brotbänke, die an

dasselbe angebaut waren, und zwar insofern, als die Abtragung der letzteren der Bemalung des ersteren zeitlich vorangegangen wäre, so entspricht dies nicht den tatsächlichen, durch die Archivalien festgelegten Verhältnissen. Gerade das Umgekehrte ist der Fall, und viel eher die Annahme gerechtfertigt, daß die Freilegung des Rathauses eine Folge der Auszierung mit Gemälden, die man vielleicht auf diese Weise besser zur Geltung bringen wollte, gewesen ist. Die betreffende Stelle bei Baader[12]) lautet: »In den Jahren 1423 und 1424 wurde das Rathaus restaurirt und von den Krämen und Brotbänken befreit, die an dasselbe angebaut waren. Der Rat ließ sie abbrechen nicht ohne große Opfer. Sie waren an Bürger der Stadt vererbt; ihre Zahl belief sich auf etliche 60 Kräme und Bänke.[13]) Der Rat löste den Bürgern das Erbe ab und bezahlte ihnen dafür 4237 Pfund, 13 Schillinge und 3 Haller. Nachdem das Äußere von diesen unschönen [?] Anhängseln befreit worden, ließ der Stadtbaumeister Andres Volkamer die Restaurationsarbeiten im Innern beginnen. Sodann malte Meister Berchtold der Maler »außen, hinden, vornen vnd vnder dem Rothawse«, desgleichen zwei Stuben desselben. Das Gemälde im Innern des Rathauses besserte er aus.« Was Baader hier an tatsächlichen Geschehnissen bringt, ist ja an sich nicht unrichtig. Doch zieht er das, was in zwei verschiedenen Jahren ohne inneren Zusammenhang mit einander getan wurde, zu einem einheitlichen Ganzen zusammen und konstruiert sich auf diese Weise eine in den Jahren 1423/24 vorgenommene größere Restaurierung des Rathauses. Nun aber fand die äußere und innere Bemalung des Rathauses (siehe das Nähere darüber oben) durch Meister Berthold zwischen Ostern und Pfingsten 1423 statt. Die Ablösung der Kräme mit den darauf ruhenden Lasten erfolgte aber erst, wie Mummenhoff festgestellt hat, am 28. August 1424[14]). So kann also das erstgenannte Ereignis nicht eine Folge des zweiten, zeitlich späteren sein. Beide stehen vielmehr vollkommen unabhängig von einander da. Bei beiden können schwerlich bevorstehende größere festliche Ereignisse die nähere Veranlassung gewesen sein. War die Bemalung ein Ausdruck des Kunstsinnes des Nürnberger Rates und damit auch der Bürgerschaft, so möchten wir auch in der Entfernung der Kräme und Brotbänke die Äußerung eines regeren Gefühles für äußere Schönheit, das die Malereien ganz zur Geltung gebracht wissen wollte, sehen. Auch sonst sind die von Baader beigebrachten Einzelheiten zu berichtigen. Nach dem Jahresregister II. Bl. 243a[15]) betrug die Ablösungssumme »in hallensibus in toto 3237 ℔. 13 sz und 3 hllr.«, nämlich »244 ℔.

12) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 2—3.

13) Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, Seite 312, Anm. 92, zählt deren an der Hand des Jahresregisters nur 40.

14) Siehe Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, Seite 312, Anm. 92. In den Jahrbüchern des 15. Jahrh. (Die Chroniken der deutschen Städte X, Seite 142) heißt es allerdings bereits zum 22. März 1424: »do wurden die krem und protlauben vor dem rothaus uber den weck abgeprochen«. Doch kann dies schlechterdings nicht möglich sein, da an diesem Tage die Einbringung der Reichskleinodien geschah.

15) Siehe die Chroniken der deutschen Städte X, Seite 142, Anm 6.

9 sz hllr. und 1236 guld. werung, unum pro 1 ℔. und 4 sz hllr. und darczu 1300 und 92 guld. und 3 ort new, unum pro 1 ℔. 1 sz und 8 hllr.«

Nicht unterlassen möchte ich, auf eine von Sigmund Meisterlin gebrachte, allerdings mit größter Vorsicht aufzunehmende Notiz hinzuweisen, da es nicht ganz ausgeschlossen erscheint, daß dieselbe auf eine gleich zu Anfang vorgenommene Außenbemalung des Rathauses bezogen werden könnte. Meisterlin erzählt nämlich: »Es was das rathaus under Ludwico etwas gepawet und gemalt mit historien, genomen ausz Valerio Maximo, Plutarcho und Aggellio: die histori die ratsherren und richter solten bewegen zu gerechtigkeit, desgleichen die notari und schreiber. aber das gemeld hat abgenomen und ist auch veracht das, das es bedeutet. doch ward es nach dem auflauf gar gebawet und zugericht[16]).« Das kurze Aufeinanderfolgen der Worte »gepawet und gemalt«, die Übersetzung des letzteren durch »depingitur« in der lateinischen Fassung der Chronik legt den ausgesprochenen Gedanken wenigstens nahe. Mummenhoff bezieht die Meisterlinschen Nachrichten auf das Innere des Rathaussaales[17]). Auch Thode denkt dabei an Innendekorationen[18]). Ich lasse die Entscheidung dieser Frage angesichts der Unzuverlässigkeit und Unklarheit der Meisterlinschen Erzählung unentschieden, nicht verhehlend, daß auch mir die Annahme einer Innenausschmückung des Rathauses plausibler erscheinen will. Aus diesem Grunde bin ich erst hier und nicht schon beim 14. Jahrhundert auf diesen Punkt zu sprechen gekommen.

Es dürfte fast selbstverständlich sein, daß die Außenbemalung des gewichtigsten Baues der Stadt Auszierungen auch einer größeren Zahl von Bürgerhäusern zur Folge gehabt hat. Schweigen hier auch die Quellen im Großen und Ganzen, so ist doch darin kein Gegenbeweis zu sehen; denn auch die Haus- und Kaufbriefe späterer Zeiten ermangeln zumeist hierher gehöriger Mitteilungen. Die mit der Dekorierung des Rathauses stärker in Übung gekommene Sitte der Bemalung des Äußeren der Profangebäude schwand aber auch für die Folgezeit nicht dahin. Doch sind die vorliegenden Nachrichten, welche zu dieser Annahme ermutigen, recht spärlich gesät. Im Jahre 1431 wurde am neuen Gewandhaus ein Gemälde angebracht[19]). Das Gebäude war im Jahr zuvor aufgeführt worden[20]). Im Jahre 1447 wurde eine Neupolychromierung des Schönen Brunnens auf dem Hauptmarkt erforderlich[21]). Die gleich nach seiner Erbauung angebrachte Fassung war somit von keiner langen Dauer. Ihr Bestand beziffert sich auf kaum volle 50 Jahre.

Bedenklich stimmt eine von Lochner in seinen Abzeichen (S. 67) gebrachte Nachricht, der zu Folge ähnlich wie im vordern Hofe des Gasthauses zum Bitterholz (des späteren Bayrischen Hofes) noch damals d. h. im Jahre 1855

16) Die Chroniken der deutschen Städte III, Seite 154—155.

17) a. a. O. Seite 38.

18) H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 9 - 10.

19) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 3—4.

20) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, Nbg. 1801, S. 50.

21) Schulz, der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904, Nr. 4.

ein ungewöhnlich großer Mann im Sternhof mit folgender Beischrift abgemalt war: »Jakob Spanmann aus dem Lande Lüneburg seines Alters 21 Jahre miszt 96 Zoll und kann in die Höhe langen 108 Zoll. Gemalt 1468 (!). Renovirt 1684, 1718, 1748, 1818 und 1846«. Von 1468 bis zum Jahre 1684 dürfte sich eine Außendekoration, und noch dazu eine solche mehr für den Augenblick geschaffene, schwerlich derart erhalten haben, daß man sie sachgemäß hätte wiederherstellen können. Entschieden liegt hier ein Irrtum, hervorgerufen durch eine Entstellung der Jahreszahl, vor. Schuld an derselben sind die vielfachen Auffrischungen, die auch das ursprüngliche Bild schließlich bis zur völligen Unkenntlichkeit verderbt haben. Die Urgestalt dieser Wandmalerei, auf die wir nur der Kuriosität halber hier näher eingehen, ist uns in einer Radierung vom Jahre 1613 (Siehe Abb. 2) erhalten, welche einen zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Nürnberg tätigen Dilettanten von mittelmäßiger Qualität namens Peter Helffrich zum Urheber hat[22]). Dargestellt ist ein Mann in der Tracht des beginnenden 17. Jahrhunderts, mit rundem Hute, wie er Büchse und Gabel zum Auflegen bereit trägt. Die Figur ist nach links hin gerichtet, während die Malerei dieselbe nach rechts gewendet gab. Wenn diese Darstellung im Gegensinn nicht auf Konto des Unvermögens des dilettierenden Künstlers zu setzen ist, so liegt möglicherweise in dem Exemplar unserer Sammlung ein Beispiel des Gegendrucks des originalen Blattes vor, dessen Vorhandensein von Nagler als wahrscheinlich hingestellt wird[23]). Durch diese Radierung nun wird bewiesen, daß die von Lochner erwähnte Darstellung im Sternhof nicht schon im Jahre 1468 gemalt worden sein kann, sondern daß sie frühestens erst im Jahre 1613 angebracht worden ist. Die Radierung trägt nämlich folgenden textlichen Zusatz: »IACOB DAMA, V PISPEN, aus dem Land Lüneburg, sein spañ ist · 16 · zoll u: er ist 96. zoll Lang kañ in die Höhe reichen 126, zoll · s: Alters, 22½, Jahr in Mon: Sep — kam in Nürnbe: A 1613«. Der größere Teil der Inschrift steht oben beiderseits des Kopfes, der kürzere Teil hinter dem Gedankenstrich befindet sich seitlich der Beine und zwischen denselben. Es gewinnt den Anschein, als wenn Nagler diese Radierung nicht durch Autopsie kennen gelernt habe; denn einerseits ist die Wiedergabe der Inschrift bei ihm nicht ganz fehlerfrei (z. B. PIPSEN statt PISPEN), anderseits bemerkt er, daß dieselbe am Pulverhorn des Jacob Damman angebracht sei, während dort nur zu lesen ist: »P H fec aqua forte«. Auch die Wiedergabe der Inschrift bei Müller[24]) ist nicht vollkommen einwandfrei. Noch besitzen wir ein großes Holzschnittblatt mit einer Darstellung der kolossalen Hand des Riesenmannes in originaler Größe. Rechts oben findet sich folgende Beischrift: »Jacob Damman von Piszpen, ausz dem Land Lünenburg, sein Spanne die ist 16. Zoll, vnnd er ist 96. Zoll lang, vnd kan inn die höhe reichen 126. Zoll, seines alters drithalben vnnd zwantzig Jahr, Im Jahr 1613«. Es unterliegt demnach keinem

22) Nagler, Monogrammisten IV, Nr. 3001.

23) Siehe im übrigen Barbeck, Alt-Nürnberg, Haus und Hof, Bl. 15.

24) C. G. Müller, Verzeichnis von Nürnbergischen topographisch-historischen Kupferstichen und Holzschnitten, Nbg. 1791, S. 176.

Zweifel, daß Jakob Damman erst im Jahre 1613 nach Nürnberg kam und wohl noch im gleichen Jahre im Sternhof auf die Wand konterfeit worden ist. Angesichts der Vergänglichkeit der Malerei aber mußte dieselbe von Zeit zu Zeit aufgefrischt werden. Künstler als solche haben sich schwerlich

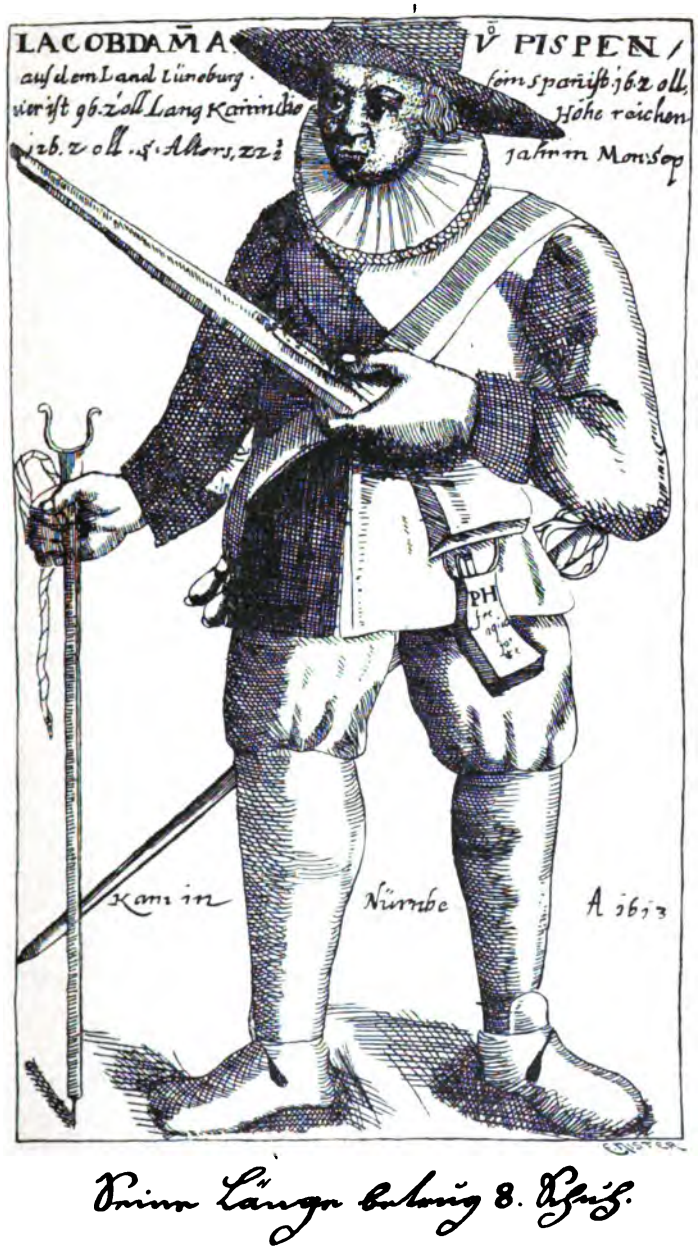


Abb. 2. Radierung nach einem Wandgemälde im Sternhof zu Nürnberg. 1613. (Der im Original vorhandene Strich über dem A fehlt in der Reproduktion. Siehe S. 12).

mit einer solchen Aufgabe befaßt. Besondere Sorgfalt auf eine vollkommen getreue Wiederherstellung wurde auch nicht verwandt. So wandelte das Bild seine Gestalt nach der Laune des Malers und dem Geschmack und der Mode

der Zeit so lange, bis schließlich vom Original keine Spur mehr vorhanden war. Deutlich lehrt dies ein Vergleich der Helffrichschen Radierung mit den beiden aus späterer Zeit stammenden Wiedergaben bei Barbeck. Auf der kleineren trägt unser Damman schon einen Hut aus der Mitte des 18. Jahrhunderts; auch seine sonstige Tracht ist dieser Zeit angepaßt. Auf dem Aquarell von Pfann vom Jahre 1881 hat die Figur eine weitere Wandlung nach der neueren Zeit hin erfahren.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zur historischen Abwicklung unseres eigentlichen Themas zurück. Wiederum ist es der Schöne Brunnen, dessen wir Erwähnung tun müssen. Im Jahre 1490 soll derselbe von keinem Geringeren als von Michael Wolgemut, dem Lehrmeister Albrecht Dürers, neu bemalt worden sein.[25]) Wir sind damit am Ende des 15. Jahrhunderts angelangt. In dasselbe könnte, wenn in ihrem ursprünglichen Zustand mit dem Bau gleichzeitig, eine an dem ehemaligen Zachariasbad angebracht gewesene Malerei, nach Lochner (Abzeichen S. 20) zeigend, wie dem Priester Zacharias der Engel erscheint, gesetzt werden. Etwas Bestimmtes jedoch läßt sich nach dieser Richtung nicht sagen. In der letzten Fassung, in der das vielleicht auch wiederholt übermalte Bild vor dem Abbruch des Baues sich zeigte, trug es, wie sich Herr Direktor Dr. Stegmann, dem ich für den gütigen Hinweis Dank schulde, bestimmt zu erinnern weiß, sowohl in dem annehmbaren Kolorit als in der bewegten Haltung der Figuren (der Engel naht sich von rechts her dem aufrecht dastehenden Zacharias) augenfällig die Merkmale vom Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts zur Schau. Das Bild befand sich auf der Giebelseite in der Höhe des ersten Stockes und nahm eine Gefachfläche seitwärts eines am Eck über spätgotischen Konsölchen vorgekragten Fensters ein.

Zum 1. Juni des Jahres 1500 berichtet ein Ratsverlaß[26]): »Es ist erlaubt, das gemel unter dem Weyssen thurn zu verneuen, doch das man dheynen schilt daran mal.« Wir werden hierbei an die Notiz v. J. 1388 erinnert, dergemäß damals die Stadttürme frisch getüncht und bemalt wurden. Durch den Ratsverlaß v. J. 1500 werden wir gedrängt anzunehmen, daß zum Jahre 1388 nicht etwa die Rede sein kann von monumentalen Kompositionen umfangreicher Art, sondern nur von der Anbringung eines oder mehrerer kleinerer Bilder. Vielleicht befand sich am Weißen Turm die zu erneuernde Malerei innerhalb der plumpen spätromanischen Seitennischen.

Ob sich der vielerorts erwähnte Hans Beuerlein auch mit dem Bemalen von Häusern befaßt hat, darüber ist nichts überliefert. Da er aber ausdrücklich als ein Maler aufgeführt wird, der zu seiner Zeit gar renommiert war, daß er die Malerei mit Ölfarben an den Mauern mit gutem Verstand zu applizieren wußte[27]), so müssen wir seiner wenigstens Erwähnung tun. Nach

25) Schulz, Der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904, Nr. 4.

26) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, Nr. 586.

27) Doppelmayr, histor. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, S. 177.

Doppelmayr starb er gegen 1500. Thode[28]) möchte mit Rücksicht darauf, daß noch im Jahre 1518 ein Maler Hans Peurl, der möglicherweise mit unserem Hans Beuerlein identisch sein kann, in den Bürgerlisten erscheint, sein Todesjahr später ansetzen und ihm ein hohes Alter vindicieren.[29]) Urkundlich erwähnt wird er zum ersten Mal, und zwar als Bildschnitzer, im Jahre 1461.[30]) Er soll verschiedene Wandmalereien in der Augustinerkirche, auf dem »Augustinerklostersaale« und in der Dominikanerkirche geschaffen haben. Thode bringt nähere Nachrichten darüber. Auf dem »Augustinerklostersaale« malte er zwei große Bilder an die Wand. »Zur Rechten Maria Magdalena und Christus, über Lebensgröße, zur Linken ist der Heiland zwischen den beiden Schächern am Kreuze, nebst vielen Personen. Alle sind in Lebensgröße. 1489.« Diese Malereien sind durch den völligen Abbruch des Augustinerklosters zu Grunde gegangen. Doch ist wenigstens eine davon in einem Abbild auf uns gekommen. Während des Abbruches des Klosters im Jahre 1883 hat nämlich der damalige Maler und Professor an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg Gg. Eberlein mehrere der zu jener Zeit noch sichtbaren Wandgemälde kopiert und diese farbigen Wiedergaben alsdann in einer Ausfertigung dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, in einer anderen dem Magistrat der Stadt Nürnberg überreicht. Die an die Stadt gelangten Copien befinden sich heute in der städtischen Kupferstichsammlung im Germanischen Museum. Es sind im Ganzen, inclusive Titelblatt, 12 Blätter, die aber bislang noch keine Beachtung gefunden zu haben scheinen. Vier dieser Copien bringen Wiedergaben von Gewölbedekorationen; bei dreien von ihnen bestehen dieselben in naturalistisch gemalten Blumen und Blattranken; bei dem vierten Blatt scheint es sich nur um bildhauerischen Schmuck zu handeln. Dann finden wir einzelne Figuren aus Fensterlaibungen in den Kreuzgängen, zwei Engel aus einer Himmelfahrt Christi und die ornamentalen Zierate im Scheitel einer Spitzbogenlaibung. Es folgen nunmehr vier Copien nach größeren Wandgemälden, stofflich behandelnd die Kreuzigung, die Auferstehung, Christus als Gärtner Maria Magdalena erscheinend und die Ausgießung des heiligen Geistes. Der Wert dieser Copien ist ein sehr geringer, da es augenscheinlich ist, daß Eberlein aus dem, was er darstellen wollte, etwas ganz Eigenes, etwas Modernes gemacht hat. Weder ist der Stil noch die Malart der älteren Schule in etwa erfaßt. Das Einzige, was wir an Nutzen aus diesen Copien ziehen, ist, daß wir ungefähr eine Vorstellung von der Composition dieser sicherlich einst nicht unbedeutenden Wandmalereien erhalten. Nach dieser Richtung gewinnt das Blatt mit Christus als Gärtner der Maria Magdalena erscheinend insofern einigen Wert, als es nicht ausgeschlossen erscheint, daß das Original ein Werk von Hans Beuerlein ist, dessen Art und Weise somit, wenn auch nur in blasser Dämmerung, dokumentiert ist (Abb. 3). Dies war auch der Grund, weshalb wir den Namen Beuerlein in unsere Untersuchung hineingezogen haben. An

28) a. a. O. S. 101—102.
29) Siehe auch Hampe a. a. O., Seite 237, Anm.
30) Thode a. a. O.

der Hand dieser Copien weiterhin feststellen zu wollen, was im Original von Beuerlein, und was von Hans Trautt gemalt sein könnte, dürfte ein eitles Unterfangen sein. Auch Hans Trautt hat sich bekanntlich an der Ausmalung des Augustinerklosters mit beteiligt.

Abb. 3. Wandmalerei auf dem ehemaligen Augustinerklostersaale in Nürnberg. Kopie von Gg. Eberlein, 1883.

Ziehen wir kurz ein Resultat aus den Nachrichten, welche wir für das 15. Jahrhundert beizubringen vermochten, so haben wir das Einsetzen einer starken Woge gleich zu seinem Beginn zu konstatieren. Aber sie behält ihre Kraft nicht. Sie löst sich auf, ohne jedoch zusammenzubrechen. In kleineren Wellen lebt sie fort. Und diese vereinigen sich zu Beginn des

16. Jahrhunderts zu einem von nun an ständig und lebenskräftig durch die Jahrhunderte fließenden Strom. Die Bemalung des Rathauses durch den bedeutendsten Künstler der Zeit, durch Meister Berthold, kann unmöglich, ohne im vorbildlichen Sinn Einfluß auszuüben, hingegangen sein. Meister Berthold eröffnet den Reigen, der vielleicht — gewiß können wir das nicht sagen — durch Hans Beuerlein beschlossen wurde. Zwischen diesen beiden Angeln bewegt sich in ruhigem Fortgang, ohne Aufsehen erregende Zwischenfälle, die Façadenmalerei im 15. Jahrhundert. Ihr Stoffgebiet war wohl das kirchliche; es lag dies einerseits im Geiste der Zeit und anderseits sprachen dafür die von uns zum Ausdruck gebrachten Vermutungen, deren Berechtigung versucht wurde, zu erweisen, soweit von einem »erweisen« bei der Unzulänglichkeit der Unterlagen überhaupt gesprochen werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Vom Deutschen Buchgewerbeverein geht uns die nachstehende Mitteilung zu, der wir im Interesse der Sache gerne weitere Verbreitung geben: Eine für Künstler und Kunstfreunde wichtige Veröffentlichung wird auf Anregung des internationalen Verlegerkongresses zu Mailand 1904 unter dem Titel „Neuigkeiten des Deutschen Kunsthandels" nebst den wichtigsten Erscheinungen des Auslandes demnächst beginnen. Redaktionell vom Deutschen Buchgewerbeverein zu Leipzig geleitet, werden diese monatlichen Verzeichnisse alle käuflichen Photographien und Kunstblätter jedweder graphischen Technik in Original wie Nachbildung, Tafelwerke künstlerischen wie kunsthistorischen Inhaltes einschließlich aller Vereins- und Privatpublikationen, sowie Verzeichnisse der Ausstellungen, Museen, Privatsammlungen, Kunstverleger und Antiquariate verzeichnen. Der Deutsche Buchgewerbeverein vereinigt einesteils in seiner geschäftlichen Leitung, andernteils durch sein Museum, praktische wie wissenschaftliche Erfahrung. Wir sind deshalb sicher, daß die Verzeichnisse nicht nur ein wichtiges Nachschlagemittel für den bisher bibliographisch sehr stiefmütterlich bedachten Kunsthandel sein werden, sondern auch für den Kunsthistoriker, für Sammlungen und Künstler. Es wird deshalb auch im Interesse aller beteiligten Kreise liegen, das Unternehmen zu unterstützen und der Geschäftsstelle des Deutschen Buchgewerbevereins, Leipzig, Deutsches Buchgewerbehaus, sämtliche Neuerscheinungen an Kunstverlags- wie Privatpublikationen regelmäßig zur Aufnahme einzusenden.

Leipzigs Handelskorporationen. (Kramerinnung, Handlungsdeputierte, Handelsvorstand, Handelsgenossenschaft. Die Leipziger Kaufmannschaft und die Kommunerepräsentation.) Versuch der Gründung Sächsischer Handelskammern im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von der Handelskammer zu Leipzig. Verfaßt von deren Bibliothekar Siegfried Moltke. Mit mehreren Abbildungen. Leipzig. In Kommission bei der Buchhandlung von A. Twietmeyer. 1907. VIII u. 248 S. 8^0.

Auch dies neue Werk des Verfassers baut sich auf Forschungen in den Archiven der Handelskammer auf, die bereits für zwei wenig früher erschienene Darstellungen als Grundlagen dienen konnten: »Die Leipziger Kramer-Innung im 15. u. 16. Jahrh.« (1901) und »Urkunden zur Entstehungsgeschichte der ersten Leipziger Großhandelsvertretung« (1904). In einem dritten abschließenden Bande dieser Studien zur Handelsgeschichte Leipzigs untersucht nun M. Entstehung, Entwicklung, Ausgestaltung und Ende derjenigen kaufmännischen Korporationen, die der heutigen Handelskammer zu Leipzig nicht unwesentlich vorgearbeitet haben, bis sie eben endlich von dieser abgelöst werden sollten. Besonderes Interesse verdient die Darstellung der vorangehenden Versuche zur Gründung von Handelskammern in Sachsen, insbesondere einer, noch vor 1861 (Entwurf der Gewerbeordnung), für Leipzig geplanten.

Wer sich mit Studien über die Entwicklungsgeschichte des Handels und der Industrie Sachsens im 19. Jahrhundert befaßt, wird auf die schätzbare Verarbeitung des bedeutsamen Leipziger Materials, wie sie S. Moltke hier bietet, zurückkommen müssen.

Führer durch das städtische Museum (in Troppau), nebst einer Einleitung, verfaßt im Auftrage des Ausschusses des städtischen Museums in Troppau von Prof. Erwin Gerber, Kustos. Troppau. 1906. Im Selbstverlage. 8⁰ 9 S.

Das anspruchslose Büchlein dürfte sich als ein guter Wegweiser bewähren für die Besucher der Stadt Troppau, deren Geschichte und Sehenswürdigkeiten das einleitende Kapitel gewidmet ist, sowie ihrer neuerdings im imposanten Schmetterhause aufgestellten Altertumssammlung. Zu wünschen ist, daß bei einer Neuauflage mehr Gewicht auf Angabe der Entstehungszeiten, insbesondere der Kunstwerke und kunstgewerblichen Erzeugnisse, gelegt werde. Bei undatierten Stücken fehlen die Zeitangaben fast durchgehends, und diese sind für den Besucher, nicht minder auch für den Fachmann, der sich an der Hand des Führers im allgemeinen über die Bestände unterrichten will, unerläßlich. Dagegen sollten Ausdrücke wie »alt« oder »altertümlich« ausgemerzt werden.

W. J.

Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Von Dr. Heinrich Bergner. Mit 9 Tafeln in Farbendruck und Autotypie sowie über 500 Abbildungen im Text. Leipzig. 1905. Chr. Herm. Tauchnitz. 619 S. 8.

Bergners kirchliche Kunstaltertümer, denen inzwischen desselben Verfassers Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland (1906) gefolgt ist, macht zwar Ottes »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters« nicht überflüssig, ergänzt es aber nach verschiedenen und sehr wesentlichen Seiten. Bewunderungswert ist die dem Verfasser eigene weitgehende Kenntnis der vielverzweigten Literatur, nicht minder sein kritischer Scharfblick bei der Verwendung dieser ungleichwertigen Quellen. Trotzdem es sich um ein kompilatorisches Werk handelt und trotzdem der umfangreiche Stoff durch strengste Sichtung und größte Knappheit der Darstellung in einen Band zusammengedrängt werden mußte, ist das Buch durchaus lesbar und anregend, wenn es auch, vor allem durch seine reichen Literaturnachweise, in erster Linie als Nachschlagwerk gelten muß.

W. J.

Die Revolution. Von Dr. Paul Liman. Eine vergleichende Studie über die großen Umwälzungen in der Geschichte. Berlin. C. A. Schwetschke & Sohn. 1906. VIII. 286. St. Preis 5 Mk., gebunden 6 Mk.

Die Betrachtungen, welche Liman in seinem neuen Buche gibt, sind ihrer Gattung nach Eßays, sie behandeln die Geschichte in ausgesprochen persönlicher Auffassung, unter stetem Hinblick auf die heutigen Verhältnisse. Das Buch gewinnt dadurch etwas äußerst anregendes, aber es fordert selbst bei dem, der den politischen und konfessionellen Standpunkt des Verfassers teilt, vielfach Widerspruch heraus. Den Grundgedanken wird man indes zustimmen können. Das Buch ist sehr gut geschrieben und von Anfang bis zu Ende interessant.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1906

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Koptische Altertümer im germanischen Nationalmuseum. Von Dr. Otto Pelka. Mit 2 Tafeln 3

Eine Nürnberger Hauskapelle. Nachtrag. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 1 Tafel 47

Meister Bertram, eine resümierende Betrachtung an der Hand der Lichtwarkschen Studie. Von Dr. Fritz Traugott Schulz 60

Eine Glocke aus dem XVIII. Jahrhundert. Von Gustav von Bezold 79

Ein syro-palästinensisches Räuchergefäß. Von Otto Pelka. Mit 2 Tafeln . . . 85

Bilder aus dem Kinderleben in den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts. Von Heinrich Heerwagen 93

Über einige Neuerwerbungen der Skulpturensammlung des germanischen Musenms. Von Dr. W. Josephi. Mit 2 Tafeln 117

Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg. Von Dr. Fritz Traugott Schulz 141

Literarische Besprechungen 43, 81, 158

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

Fine Arts

HERAUSGEGEBEN

VOM DIREKTORIUM.

.N2
1907

JAHRGANG 1907.
MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1907.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Von

Dr. Edwin Redslob.

Vorbemerkung.

Die folgenden Ausführungen legte ich, als Erweiterung einer akademischen Preisaufgabe, im Jahre 1906 der hohen philosophischen Fakultät der Heidelberger Universität zur Promotion vor. Die seitdem, zumal als Folge der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, erschienene Literatur habe ich nachträglich noch zu benutzen versucht. Naturgemäß konnte es sich dabei nicht um eine Verschiebung meiner Hauptresultate handeln, die nur durch Unterordnen der kunstgeschichtlichen Entwickelung unter den gegenständlichen Gesichtspunkt meines Themas gewonnen werden konnten.

Außer den Neuerscheinungen der Literatur habe ich der Hilfe meiner verehrten Kollegen am Germanischen Nationalmuseum und der Architekten der Bauhütten von St. Sebald und St. Lorenz, der Herren Prof. Joseph Schmitz und Otto Schulz dankbar zu gedenken. Vor allem aber drängt es mich, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, dem Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Henry Thode den herzlichen Dank für die Anregung und Förderung meiner Arbeit auszusprechen.

Verzeichnis der wichtigsten Literatur.

1. Grabplastik.

Otto Buchner: Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen. Straßburg, Heitz 1902.

H. Schweitzer: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden, Straßburg, Heitz 1898.

H. Bröger: Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig, Hiersemann, 1907.

Paul Knoetel: Die Figurengräber Schlesiens. Jenenser Diss. 1890.

2. Zur Geschichte der fränkischen Kunst.

Henry Thode: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Keller, 1891.

Friedrich Dörnhöffer: Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium XXIX, 1906.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, 1890.

Waagen: Kunstwerke und Künstler I. 1843.

Schnaase: Geschichte der bildenden Künste.

Kugler: Kleinere Schriften, 1883.

Sighart: Geschichte der Kunst in Bayern, München 1862.

W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887.

Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts. Straßburg, Heitz 1904.

Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin, Wasmuth 1905.

3. Nürnberg.

M. M. Mayer: Die Kirche des hlg. Sebaldus, Nürnberg 1831.

O. Schulz: Geschichte der Wiederherstellung der Sebalduskirche, Nürnberg 1905.

J. W. Hilpert: Die Kirche des hlg. Laurentius, Nürnberg 1831.

P. Rée: Die Bilder in der Sebalduskirche. Kunstchronik XXIII. Nürnberg, ber. Kunststätten V, 1900.

Christian Rauch: Die Trauts. Straßburg, Heitz, 1907.

B. Daun: P. Vischer und Adam Krafft, Künstlermonographien LXX 1905, Veit Stoß, LXXX.

Bergau: Veit Stoß bei Dohme: Kunst und Künstler.

Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906.

4. Heilsbronn.

Hocker: Heilsbronner Antiquitätenschatz, Onolzbach 1731.
Muck: Geschichte des Klosters Heilsbronn-Nördlingen 1879.
Stillfried: Grabstätten des Hauses Hohenzollern 1874. Denkmale des Hauses Hohenzollern Bd. I, Kloster Heilsbronn 1877.

5. Eichstätt.

Sax: Geschichte von Eichstätt.
F. H. Herb: Eichstätts Kunst. München, Ges. f. christl. Kunst 1901.
J. Fischer: Domkreuzgang u. Mortuarium. Vortrag. Eichstätt 1889. Pastoralblatt des Bistums 13 u. 15.
Sammelblatt des historischen Vereins 8 u. 12.
A. Hämmerle: Der Pappenheimer Altar, Eichstätt 1906.
Felix Mader: Loy Hering, München, Ges. f. christl. Kunst 1905.

6. Bayern und Schwaben.

Berth. Riehl: Zur bayer. Kunstgeschichte I. Die ältesten Denkmale der Malerei. Studien zur Geschichte der bayer. Malerei des XV. Jahrhunderts. 1895. Augsburg, ber. Kunststätten XXII, 1903).
A. Schröder: Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jahrbuch des Hist. Vereins Dillingen 1878.
Walter Josephi: Die gotische Steinplastik Augsburgs. Münchener Diss. 1902.
A. Seyler: Die mittelalterliche Plastik Regensburgs. Münchener Diss. 1905.

7. Zur Ikonographie.

Otte: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie.
Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. 1905.
Lehmann: Das Bildnis. Straßburg, Heitz.

8. Über Inschriften.

Klemm: Über die Entwickelung der Schriftformen in der Steinschrift 1000—1600. Christl. Kunstblatt 1884.
W. Weimar: Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte 1898.

9. Abbildungsmaterial.

M. Gerlach: Totenschilde und Grabsteine. Wien. Gerlach & Schenk.

I.

Die Entstehung der Epitaphienform.

Die Begräbnisstelle für die Vornehmen war im Mittelalter das Innere der Kirche. Die Grabstätten wurden unter den Fußboden eingemauert und mit einer Steinplatte geschlossen. Absichtlich den verwischenden Schritten preisgegeben, trugen diese Platten anfangs nur einfache Zeichen: ein Kreuz oder ein Wappenschild und eine kurze Inschrift; allmählich verzierte man sie in flachem Relief mit dem Bilde des Toten, für dessen Charakteristik die allgemeinen Merkmale seines Standes und Alters genügten..

Aber immer mehr wuchs das Verlangen, den Stein dem Bilde des Aufgebahrten, den er bedeckte, ähnlich zu gestalten: am Ende des 12. Jahrhunderts hatte sich eine reichere Form durchgesetzt, welche das Relief erhöhte und die Züge des Dargestellten portraitartig herausarbeitete. Dann verlieh die Gotik den Grabsteinen[1]) größere Pracht: häufig wurde die Gestalt unterarbeitet und mit reichem Zierrat umrahmt. Solche Werke konnten nicht mehr ein Teil des Fußbodens sein: sie wurden als Tumben sarkophagartig untermauert oder von kleinen Pfeilern, die bald als Wappenträger plastische Gestalt bekamen, als Hochgräber[2]) über den Boden gehoben.

So bekamen die Grabsteine den Sinn von Portraits und wurden daher oft schon bei Lebzeiten gemeißelt; neben die Abbildung des Aufgebahrten trat die Wiedergabe des Lebenden in der Fülle seiner Kraft und Macht: der Brauch, zu dem auch räumliche Gründe zwangen, daß man die Steine aufrecht an die Wand stellte, war kein Widersinn mehr.

Wurden anfangs nur die Herrschenden durch ein Denkmal ausgezeichnet, so drängten sich allmählich immer mehr Gemeindemitglieder zu der Ehre, ihr Bildnis nach dem Tod zu erhalten. Der Raum der Kirche konnte für größere Gemeinden nicht mehr genügen, so daß auch der Kreuzgang als Begräbnisstelle herangezogen werden mußte.

Die Anlage eines Domkreuzganges war aus dem Verlangen entstanden, den Kanonikern und Geistlichen, die am Dome wohnten, einen abgeschlossenen Wandelraum zu geben. Dann wurde der Kreuzgang immer mehr als ein Teil der Kirche

1) Vgl. Lind, die Grabdenkmale während des M. A. in d. Ber. u. Mitt. d. A. V. zu Wien XI (1870) S. 163—213. Schultz, Höfisches Leben II, S. 410—416.

2) Buchner (S. 65) erklärt die Entwicklung zum Hochgrab aus „dem Einfluß der im Sinne des Verticalismus treibenden Architektur".

aufgefaßt, wie es beim Augsburger Dom[3]) gut zu erkennen ist. Hier wurde er durch Verlegung der Kanonikerwohnung seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet, und bald trat er mit der Kirche in enge Verbindung, indem er ihren einen Zweck teilte und zur Begräbnisstätte ward. Die Verwendung seiner drei Flügel war genau geregelt: der westliche, dem ehemaligen Hauptchor der Kirche zunächst liegende Teil diente den Kanonikern als Grabstätte (ambitus canonicorum), der nördliche den Domvicaren (ambitus vicariorum), der östliche Flügel war auch Laien, Männern wie Frauen, meist adeligen Stammes, die irgendwie durch Stiftungen oder Verwandtschaft der Domkirche nahegestanden, zum Begräbnis überlassen.[4]) Zunächst wurden die Grabsteine, nach der ältesten Sitte, in das Estrich eingelassen; die Schmalheit des Ganges machte es unmöglich, das Relief hoch herauszuarbeiten oder die Platte über den Boden zu heben. Um daher die Namen der Verewigten zu erhalten, wurden bald in der Nähe des Grabsteins an der Wand einige Zeilen oder eine Inschrift in Verbindung mit einer heiligen Darstellung, ein „Epitaphium", angebracht. Das älteste Epitaph des Augsburger Kreuzganges stammt vom Jahre 1348[5]).

Das Wort Epitaph bedeutet ursprünglich jede gesonderte Gedächtnisinschrift für einen Toten, dann ist es ausschließlich zur Bezeichnung des mit einer Inschrift verbundenen Andachtsbildes verwendet worden, das an der Wand in der Nähe der Begräbnisstelle angebracht wurde.

Die ältesten Beispiele für Inschriften befinden sich auf Steinplatten, die in dem aus der Mitte des XI. Jahrhunderts stammenden Teile der Krypta des Bonner Münsters gefunden worden sind. Ihr hohes Alter ist daraus zu folgern, daß sie schon in so früher Zeit als Baumaterial behandelt wurden. Sie entsprechen in ihrer Form (ungefähr ein zu einen halben Meter groß) verkleinerten Grabsteinen und sind zur Aufnahme der Inschrift mit einem Kreuz durchzogen. Reste ähnlicher Steinplatten sind im Museum zu Köln erhalten, zwei weitere in Bonn und einer — zur Aufmauerung des Hauptaltars verwendet — in der Kirche zu Dollendorf bei Bonn[6]).

Neben diesen Inschriften kamen im vierzehnten Jahrhundert die Totenschilde auf: erst schildförmige, dann zumeist runde, von einer Inschrift umrahmte Holztafeln mit dem geschnitzten oder gemalten Wappen des Verstorbenen[7]).

---

3) Die Augsburger Bildwerke behandeln zwei eingehende Schriften: der Arbeit Schröders im X. und XI. Band des Dillinger Jahrbuches von 1897 und 1898, und Walter Josephis Münchener Dissertation über die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, besonders S. 35—41, S. 53–55 und 60 ff. Mehrere Abbildungen und eine zusammenfassende Übersicht finden sich in Berthold Riehls Augsburg (Ber. Kunststätten 22, 1903).

4) Hierzu Schröders Arbeit.

5) Abguß im Germ. Museum.

6) Bonner Jahrbücher LVII, Tafel XIII S. 213 XXXII, Tafel II S. 144—220. Niederrhein. Annalen II, 1, 2 u. X, 91 und 222. Otte, I, 5, S. 344. Bergner, S. 300. Dazu kommen Steininschriften in der Neumünster Kirche zu Würzburg und — in Verbindung mit Wappen — aus der Zeit um 1200 in der Kirche zu Weinsberg. Andere Beispiele bei Otte I S. 345. Quast veröffentlicht im Korresp.-Blatt d. Ges. V. d. Gesch. u. Altert. V. I (1853) S. 37 zwei Inschriftsteine vom Jahre 938 und 1048.

Ein praktischer Grund, der auf die Erhaltung der Inschrift Wert legen ließ, ist bisweilen die Erinnerung an eine Seelenmesse gewesen[8]), mit der sich der Stifter das Recht erkauft hatte, in der Kirche bestattet zu werden[9]).

Da man bei Epitaphien neben der Inschrift eine kleine Darstellung des Verstorbenen anbrachte, gewöhnte man sich an diese Verbindung von Heiligenbild und Portrait, und auch bei der Schenkung eines Andachtsbildes unterließ man nicht, den Stifter in kleinem Maßstab auf die Tafel zu malen. Oft wurde dann wieder bei einem solchen Bilde Raum gelassen, um später das Todesdatum des Stifters einzutragen und es so zu einem Epitaph zu machen[10]).

Die Erklärung für diese Verbindung von Frömmigkeit und Sorge für die Erhaltung seines Gedächtnisses liegt in dem Wesen des Bürgertums. Als es im vierzehnten Jahrhundert — in Nürnberg besonders durch die Einsicht Karls des IV. gefördert — immer mehr an Bedeutung gewann, als das Empfinden der Zeiten, welche die Reformation vorbereiteten, einen jeden nach Gleichstellung seinem Gotte gegenüber verlangen ließ, drang diese Ausprägung gesellschaftlichen Bewußtseins auch in die Bestattungsbräuche ein[11]). Freilich nur ausnahmsweise gesellten sich die Bürger gleichberechtigt zu den machtvollen, steingehauenen Gestalten der Geistlichen, Fürsten und Ritter[12]). Auf die Fürbitte der Heiligen angewiesen, wurden sie gruppenweise in kleinen Maßen dargestellt, wie sie ihres Schutzheiligen Vermittelung vor dem Bilde der

7) Die Totenschilde der Elisabethkirche zu Marburg, die besten Beispiele dieser Erinnerungsform, wurden 1884 von Bikell und Warneke publiziert. Hier ist das älteste Beispiel das Wappen des Landgrafen Heinrich I. († 1308), das aus gestreifter Leinwand und Schnitzerei hergestellt ist. Abbildung bei Hefner, Trachten I. Tafel 82. Nach F. Küch, der in der Zeitschrift für hessische Geschichte (XXVI, N. F. 145—225, Marburg 1902) über Totenschilde spricht, bedeuten sie nicht den ehemaligen Kampfschild, sondern eine für den sepulchralen Zweck bestimmte Nachbildung des Wappens, das die Persönlichkeit des Toten versinnbildlichen soll. Dazu Gerlach's Abb. und die Sammlung im Germanischen Museum mit Beispielen von 1332 ab.

8) Als Vertreter mehrerer Beispiele nenne ich an der Stadtkirche zu Eisfeld in S.-Meiningen eine Inschrift aus dem Jahre 1364 und eine zweite aus dem Jahre 1436, die Ditzel Heffners und seines Geschlechts Begräbnis bezeichnet, „das man ewiglich des Jahres vierstund begeen soll alle Quatember — darum das Geschlecht ewige Zinsen gemacht haben". (Thüringer Kunstdenkmale XXX, S. 133). Vgl. A. Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik, 1890, S. 2. Noch auf dem 1530 entstandenen Grabstein des Propstes Petrus Häckel in der Klosterkirche zu Au, der in Epitaph-Form oben Gottvater und den von Maria gehaltenen toten Christus, unten den knieenden Probst zeigt, steht hinter dem Namen: „stiffter diser wochen mess." (Bayrische Kunstdenkmale I S. 1931 u. 1932).

9) Otte, 1883 S. 334.

10) Schröder, S. 84 sieht in dieser Verbindung des bei Lebzeiten gestifteten Bildes mit der oft nachträglich angefügten Epitaphbestimmung mit Recht den Grund für die auffallende Erscheinung, daß die Epitaphien so selten Bezug auf den Tod oder das Leben nach dem Tode haben, sondern bloße Andachtsbilder von beliebigem Vorwurf bedeuten.

11) In der Kirche Gedächtnisbilder anzubringen, war in Nürnberg nur den ratsfähigen Geschlechtern erlaubt: man vergleiche Hilperts Notiz über den Hornschen Grabstein, der für das Innere der Lorenzkirche aus mühsam eingeführtem Marmor gearbeitet war, aber wegen des Wappens der Frau, die keinem Patrizierhaus entstammte, an der Außenseite verwittern mußte. (Hilpert, St. Lorenz S. 12 und im Beobachter an der Pegnitz I. 3. 1807 S. 173.)

12) Als Beispiel dieser Denkmalsart sei nur das in Pückler-Limpurgs Buch über die Nürnberger Bildhauerkunst (S. 29) besprochene Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche

Madonna oder des Schmerzensmannes erflehten, oder sie wurden ohne Zusammenhang mit der Darstellung am Inschriftstreifen untergebracht. Man konnte die winzigen Gestalten fast übersehen, und gerne ließ es sich die Geistlichkeit gefallen, daß auf solche Weise ihre Kirche mit Darstellungen der heiligen Geschichte immer reicher und bunter geschmückt wurde.

Zur Herausbildung dieser neuen Denkmalsart hatte die Malerei höchstens in den Widmungsblättern der Codices ein Vorbild; in der Plastik gab es schon in früherer Zeit Grabesplatten, die statt der lebensgroßen Gestalt des Verstorbenen eine Darstellung schmückte. Schon im zwölften Jahrhundert zeigt ein Hildesheimer Grabstein[13]) des Presbyters Bruno, in drei Teile geteilt, zu unterst die Beweinung des Leichnams durch Arme und Geistliche, darüber die zum Himmel fliegende Seele, und oben Christus, der sie empfängt. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden häufig Grabsteine, die eine heilige Gestalt mit der des Verstorbenen verbanden. Für Franken vertritt diese Art der Grabstein Berthold Ruckers an der Pfarrkirche zu Schweinfurt (Todesjahr 1377) mit einem Schmerzensmann über dem knieenden Verstorbenen[14]).

So führt, als Konsequenz der Aufrechtstellung, ein Weg vom Grabstein zum Epitaph. Weil der Grabstein im Innern der Kirche aufgestellt werden sollte, lag es nahe, die Gestalt des Verewigten in der knieenden Haltung des Betenden darzustellen[15]) und allmählich zur Motivierung dieser Stellung den verehrten Heiligen beizufügen.

Also mehrere Motive und Entwickelungen auf verschiedenen Gebieten kommen zusammen und lassen die neue Kunstform entstehen. Jedoch als entscheidend für die Herkunft des Epitaphs ist zu betonen, daß es sich aus den Formen des mittelalterlichen Grabsteines entwickelte, und daß es zunächst im Dienste der herrschenden Klasse stand.

Den formalen Charakter bekam das Epitaph durch die dekorative Aufgabe, die es im Inneren oder an den Außenwänden der Kirche zu erfüllen hatte.

Dieser dekorative Zweck verursachte eine eigentümliche Verquickung plastischer und malerischer Stilelemente, deren Verständnis für die richtige Auffassung der mittelalterlichen Kunst in Deutschland entscheidend ist.

Malerei und Plastik standen damals nicht in formalem Gegensatz zu einander, da das deutsche Mittelalter fast keine Freiplastik kannte. Zuerst war die Architektur für die Plastik stilbestimmend, indem die Bildwerke durch Form und Zweck der

---

(† 1356) genannt (Abb. Rée Nürnberg S. 60), der sich (wohl noch bei Lebzeiten) ein Hochgrab mit acht Trauernden als Träger der Steinplatte errichten ließ, was ihm, in derselben Kirche, Herdegen Valzner nachmachte. (Vergl. Buchner über Tumben im 4. Abschnitt.) Mit Pückler-Limpurg an direkte Nachahmung eines burgundischen Herrschergrabes zu denken, scheint mir nicht nötig, da sich viele Werke dieser Anlage in Deutschland finden. Ich nenne nur für die ältere Form das Hochgrab Conrad Wurzbolds im Limburger Dom, aus dem XIII. Jahrhundert und die, gegen 1300 begonnene Reihe von Tumben in der Elisabethkirche zu Marburg.

13) Abguß im Germanischen Museum.

14) Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler I, S. 280.

15) Buchner, S. 54 u. Taf. 5: Th. v. Lichtenhayn in der Erfurter Predigerkirche vom Jahre 1366.

Bauteile, welche sie verzierten, ihre formalen Gesetze erhielten. Dazu entwickelte sich am Tympanon die Reliefplastik und später für den Schmuck des Kircheninnern die Holzskulptur, aus der die Altarmalerei ihr Vorbild gewann.

Aber wegen dieses Zusammenhanges mit der unter den Gesetzen der Architektur zu ornamentaler Stilisierung gezwungener Plastik erhärtete sich in der Malerei die Entwickelung: lange wirkte die strenge und gesonderte Figurenanordnung der Skulptur nach; ihrer dekorativen Bedeutung entsprechend vielfach als Ersatz der Plastik oder der Weberei entstanden, bewahrte die Malerei im Widerspruch zu ihren freieren Möglichkeiten einen starr gebundenen Stil.

Dennoch brachte sie notwendiger Weise lebendigere und gewandtere Lösungen für die dekorativen Aufgaben, die ohne Bedenken sofort auf die Plastik übertragen wurden und deren architektonisch bestimmte Formgesetze lockerten.

Darin liegt also die Bedeutung, welche die Epitaphienkunst für die Erkenntnis der mittelalterlichen Formauffassung hat, daß sich hier die Wechselwirkung der beiden Schwesterkünste in ihrer gegenseitigen Bedingtheit erkennen läßt.

II.

Die Epitaphien des vierzehnten Jahrhunderts in Heilsbronn und Nürnberg.

Der Nürnberger Kunstbetätigung fehlte der vereinheitlichende Einfluß eines Bischofsitzes oder einer alten, heimischen Tradition. Durch die Verschiedenartigkeit der von den Bestellern geforderten Aufgaben verwirrt, mußten die Ausführenden immer von neuem sich mühsam die äußeren Formbedingungen suchen, ein Zwang freilich, der sie zu den schöpferischsten und eigenartigsten Meistern des späten Mittelalters machte.

Ein Gesamtbild der fränkischen Kunst wird erst in den fortgeschrittenen Zeiten möglich; auch innerhalb der Epitaphienkunst lassen sich für den Anfang nur vereinzelte Werke aufführen, deren früheste für die Heilsbronner Klosterkirche entstanden sind.

Die kleine Reihe beginnt mit dem frei aufgestellten Steinepitaph des 1390 verstorbenen Abtes Heinrich von Annavarsen.

Der oben durch einen kleinen Giebel erweiterte Stein mißt etwa ein Drittel von der Größe einer Grabplatte. Auf beiden Seiten in handwerklicher Ausführung bearbeitet, wirkt er doch durch seine gedrungene, maßvolle Geschlossenheit, zumal bei dem einen Relief, dessen Giebel geschickt dazu benutzt ist, die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes und dem knieenden, nach vorn schauenden Stifter einzufügen. Die Rückseite zeigt die Krönung Mariä, die mit dem Sohne vor einem von drei Engeln gehaltenen faltenreichen Vorhang sitzt; Christus hat die Hand noch erhoben, die der Mutter eben die Krone aufs Haupt gesetzt hat, ihm wendet sich der Bischof betend zu.

Zu diesem Relief gesellen sich drei gemalte Epitaphien, von denen nur das älteste hinreichend erhalten ist: eine schmale, zwei und einen halben

Meter hohe Tafel, die im Format die Größe eines Grabsteines übertreffen will, stellt vor dem Kreuze und den Leidenswerkzeugen überlebensgroß den mit Blut und Wunden bedeckten Schmerzensmann dar. Seine Gestalt ist machtvoll und wuchtig im Sinne der alten Wandmalereien aufgefaßt: die Arme hat er starr übereinandergelegt, der Kopf neigt sich nach links, und aus den zur Seite gewandten Augen dringt ein erschütternder Blick unter geraden Brauen hervor; die linke Schulter trägt den Mantel, der oben in festen Linien fällt, während er unten reiche, unruhig gebauschte Falten bildet, deren graugrüner Ton mit dem Dunkelgrün des Mantels, dem gelblich roten Futter, dem grünlich braunen Fleisch und dem bräunlich und grünlich goldenen, reich gemusterten Hintergrund zu einer schweren Harmonie bronzener Farbtöne zusammenklingt. Ihre Einheitlichkeit ist allerdings zum Teil auf Kosten der späteren Übermalung zu setzen. Die Gestalt des verstorbenen Abtes ist klein und läßt Raum für zwei Spruchbänder, eines mit der Inschrift: Apt Friedrich von Hirzlach,[16]) eines mit dem bei Epitaphien oft angewandten Spruch: miserere mei deus.[17]) Die Bedeutung dieses Werkes erläutert am besten ein Vergleich mit der nur wenig später entstandenen Fresko-Malerei[18]) eines Schmerzensmannes im

Abb. 1. **Epitaph für den Abt Friedrich von Hirzlach in der Klosterkirche zu Heilsbronn** (um 1361).

16) Friedrich von Hirzlach starb 1361.

17) Thode Tafel I und S. 14 Nürnberger Ausstellung 1906 No. 45. Lehmann: das Bildnis, S. 149 mit Abbildung. Dörnhöffer, S. 446. Das Klischee zu der vorliegenden Abbildung wurde uns aus dem Thodeschen Werke vom Kellerschen Verlag zu Frankfurt a. M. freundlichst überlassen.

18) Bei den Schmitz'schen Wiederherstellungsarbeiten 1905 zu Tage gekommen. Buchner (S. 52) stellt das Heilsbronner Bild

Ostchor von St. Sebald, dem ausdruckslosen und plumpen Bild eines schwachen Nürnberger Handwerkers. —

Vielleicht waren zwei andere Werke dem Hirzlach-Epitaph ähnlich: eine in zwei Teile zerlegte Tafel zeigt oben die Halbfigur der Madonna vor einem brokatenen Muster; schmal ansetzend, steigt der Umriß malerisch geschlossen in die Höhe, unten kniet auf blauem Grund (die gewöhnliche Farbe des Hintergrundes für den getrennt dargestellten Stifter) vor einem Betpult der Bischof, den Stab in der Mitte haltend, den Kopf nach oben zur Madonna erhoben; rechts ist ein Spruchband angebracht: Maria mater dei miserere mei. Darunter steht, zwischen dem Hohenzollern- und Bischof-Wappen (der Verstorbene war der Sohn des Burggrafen Friedrich IV. von Nürnberg), die Inschrift mit dem Namen Bertholdus und dem Todesjahr 1365[19]). Die Farben der grabsteingroßen Tafel haben durch häufige Übermalung (die erste 1497) so gelitten, daß der ursprüngliche Charakter des Bildes völlig verloren gegangen ist.

Daher läßt sich nicht mehr bestimmen, wie weit es Ähnlichkeiten mit dem Stile der Schule des Prager Meisters Theodorich hatte, doch scheint eine Verwandtschaft mit dem Votivbild des Erzbischofs Johann Očko von Wlaschim im Rudolphinum zu Prag sich behaupten zu lassen.

Auch bei dem kleinen Epitaph für den Arzt Mengst († 1370) läßt sich nur noch von der Anordnung sprechen: in der Mitte steht Christus, auf die Wunde der entblößten Brust weisend, rechts Maria, und links kniet in einem roten, hermelingefütterten Mantel der graubärtige Magister; der Raum über seinem Kopf ist durch zwei Spruchbänder ausgefüllt, über denen aus Wolken Gott-Vater erscheint, der mit der Hand auf seinen Sohn zeigt. Das Thema der Entsündigung durch Christus und Maria entspricht dem Zweck des Epitaphs, kommt aber seltener vor, als man voraussetzen sollte. Das Bild stimmt mit den bei Thode erwähnten vier Szenen aus Christi Leben überein, die so erhalten sind, daß man in ihnen den Stil besser erfassen kann.[20])

Von gemalten Epitaphien im Stile des ausgehenden vierzehnten Jahrhundert sind innerhalb Nürnbergs nur Nachzügler erhalten. Eine Schmerzensmanndarstellung in St. Lorenz[21]), das Epitaph des Paul Stromer, möchte ich trotz des frühen Todesdatums (1406) später besprechen[22]). Die Kreuzigung in der Tetzelkapelle der Aegidienkirche für Anna Kunz Mendel († 1406) ist derartig übermalt, daß eine Beurteilung unmöglich ist. Ein späteres Machwerk im alten Stil ist das Epitaph für Klara Holzschuherin im Germanischen Museum (Nr. 93), auf Goldgrund in halblebensgroßen Figuren Maria mit dem Kinde, die Heiligen Dominicus und Katharina von Siena

---

mit einem Grabstein in Lineartechnik der alten Erfurter Peterskirche zusammen. Abbildung bei F. Tettau, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Erfurt (S. 283).

19) Sighart II, 409 Waagen I, 311, Muck 81, Hocker S. 5 und 6 Abbild. pag. VI Thode S. 13, Lehmann S. 150 Dr. Julius Meyer: Hohenzollern-Denkmale in Heilsbronn.

20) Thode S. 13 und 14. Abbildung im Katalog der Nürnberger Ausstellung 1906 S. 390 (Nr. 44).

21) Thode S. 15 Janitschek S. 206

22) Kapitel IV.

darstellend, vor deren Füßen die klein gebildete Verstorbene mit dem Wappen der Holzschuher kniet[23]). Die Inschrift lautet: Da man zelt nach Cris: geburdt m.° CCCC. XXVI. Jar an dem andern pfingstag do verschiet Schwester Clara Holtzschuerin der Got genadt Am̄.

Die Darstellungen auf den besprochenen Werken sind für die Zeit vor 1400 bezeichnend, indem sie die damals besonders beliebten Stoffe behandeln. Die Kreuzigung wird vielleicht am häufigsten verwertet, daneben erscheint bereits die Gestalt der Maria, aber vor allem wurde ein Bild des Schmerzensmannes von den Stiftern verlangt. Für die erzählten Ereignisse der Glaubenslehre noch nicht interessiert, faßte man die Gestalt Christi in typischer Erscheinung auf, wie er als Erlöser von den Predigern geschildert wurde: von Blut und Wunden entstellt, mit wehem Zug auf die Male zeigend, die dem Verstorbenen Errettung verheißen. Dabei begnügte man sich für die Wiedergabe des Körpers mit einem sehr schematischen Typus: nur auf dem Epitaph des Abtes von Hirzlach ist, unter Einfluß der Wandmalerei, eine große Formensprache innerhalb der alten Stilisierung erreicht.

Immer bedeutet die heilige Gestalt den Hauptzweck des Epitaphs, die Gestalt des Verstorbenen wird klein und ohne scharfe Charakterisierung gegeben, die Inschrift ist anfangs meist lateinisch und beschränkt sich auf die kürzesten Angaben. Während in anderen Städten, zumal für die Plastik, die neue Denkmalsart schon häufig verwendet wurde, bedeutete die Bestellung eines Epitaphs für Nürnberg und seine Nachbarorte eine Ausnahme, sodaß sich noch keine bestimmte Form für die Epitaphienkunst herausbilden konnte.

III.

Plastische Epitaphien an der Wende des XIV. Jahrhunderts.

War die Nürnberger Plastik zur Zeit ihrer ersten Anfänge — vornehmlich an St. Lorenz und an der Frauenkirche — noch nicht zu eigenkräftiger Freiheit gelangt, so traten in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts bedeutende Aufgaben an sie heran und brachten der jungen Schule eine rasche Entwicklung.

Gegen 1360 wurden die Reliefs am Lorenzer Hauptportal fertiggestellt[24]); 1366 bis 1379 wurde der Sebalder Chor gebaut; kurz nach 1366 am Sebalder Pfarrhof das Chörlein begonnen; 1385—1396 fällt die Arbeit am schönen Brunnen. Um St. Sebald und St. Moritz war ein Friedhof entstanden, und in schneller Folge wurden die Außenwände der beiden Kirchen mit Epitaphien bedeckt, die zeigen, wie auch auf handwerklichem Gebiet eine reg erwachte Arbeitslust nach reicher Ausgestaltung der Motive und freien Lösungen der Kompositionen verlangte.

---

23) Thode S. 15. Lehmann (S. 130) erwähnt, daß die Hände der Madonna größer sind als ihr Kopf.

24) Nach Pückler-Limpurg.

I.

Am besten läßt sich die Entwickelung der Handwerker-Plastik an einer Reihe Ölberg-Reliefs verfolgen, als deren frühestes wohl das Relief in Hochformat am Westchor von St. Sebald zu nennen ist, das wie die ungeschickte Vergrößerung einer Elfenbeintafel anmutet, denn ohne plastisches Gefühl sind die Figuren zu einem ornamentalen Gefüge verteilt, das die Platte im Sinne der Kleinkunst füllt und belebt. Es lag weder in der Absicht, noch im Können des Meisters, die drei schlafenden Jünger zu einer Gruppe zusammenzuschließen: rechts unten sitzen, in unbegründeter Symmetrie, zwei Jünger nebeneinander, darüber ist ein Berg gebaut, um den dritten unterzubringen. Auch über diesem setzt sich der Höhenzug fort, sodaß die Schlafenden wie in Höhlen sitzen. Links erweitert sich

Abb. 2. **Ölbergrelief am Westchor von St. Sebald zu Nürnberg.**

die Berglinie; unter ihr ist für die zwei winzigen Figuren der betenden Stifter Platz, über ihr kniet Christus, in der alten Art der Adoranten die Gestalt seitwärts, den Kopf halb nach vorn gewandt; aus engenden Faltenzügen hebt er seine Hände empor, dem Engel entgegen, der von oben rechts sich herabschwingt, ein Spruchband in der Hand, das in weitem Bogen die Anordnung der linken Seite vollendet. Ein Relief mit dem Stromerschen Wappen aus dem Cyclus am Ostchor, das nicht als Epitaph bestimmt ist, gestaltet diese Gruppe im Gegensinne um; dem weniger hohen Format entsprechend werden die Jünger zusammengeschoben, und der Blick kann sich mehr auf die Hauptszene konzentrieren.

Die Stileigentümlichkeiten sind an beiden Reliefs gleich: die Körper sind noch unbeholfen, aber in ihren ausgebogenen Stellungen und intensiven Bewegungen, in

Epitaph der Familie Pömer an St. Sebald zu Nürnberg.

dem Gegensatz zwischen dem ruhigen Schlaf der Jünger und dem aufgeregten Flattern des aus der Ecke herausschießenden Engels drängt eine dramatische Lebenskraft zu kraftvollem Ausdruck. Die Gewandfalten spannen sich röhrenartig in zackigem Bogen über die Körper, die Gelenke sind energisch betont.

Trotz der anders gearteten Gruppierung kommen bei der Frage nach der Herkunft dieser stilisierten Motive die Reliefs am Hauptportale von St. Lorenz[25]) als entscheidende Vorbilder in Betracht, doch sind die Fortschritte naiver Beobachtungslust, die den Eindruck des Sebalder Pfarrhauschores bestimmen, an beiden Werken erkennbar.

Im Gegensatz zu den gotischen Nachklängen dieser beiden Ölbergszenen steht das Relief in Querformat an St. Moritz, das wieder als Epitaph gedacht ist. Die Stifter sind an einem Sockel unter dem Relief angebracht, der geschickt als Postament der großen Christusgestalt benutzt ist, über dem Heiland spannt sich die Linie des Zaunes, links gewährt sie für die dicht zusammengedrängte Gruppe von Judas und drei Kriegsknechten Platz, rechts unten geht sie bis an den Rahmen und endet hinter den übereinander hockenden Jüngern, oben ist der Himmel durch Wolken angedeutet, vor denen die Hand Gottes erscheint. Die Figuren sind in ihren Bewegungen lebendig beobachtet, aber sie sind ohne jede Kenntnis der menschlichen Gestalt ausgeführt. Christus ist groß und schlank, weil für ihn Platz war, die anderen haben sich zum Teil mit drei Kopflängen für ihren Körper begnügen müssen. Die Köpfe sind rund und plump und schauen ausdruckslos vor sich hin.

Ein viertes Relief — an der Südseite des Westchores — ist ähnlich angeordnet: durch die knieenden Stifter unterbrochen, schließt der Zaun das Relief unten ab, links geht er bis zum Rande, sodaß die Kriegsknechte ganz zusammengedrückt sind, indeß Judas die Pforte öffnet; rechts biegt das Geflecht weit aus, den bequemen Schlaf der Jünger behütend. In der Mitte ist viel Platz für Christus, der — zum ersten Mal mit scharfem Profil — in ausdrucksvoller Konzentration sich nach oben wendet. Das Symbol für die Erscheinung Gottes ist herausgebrochen. Unter diesem Relief befindet sich — seltsam primitiv — eine Darstellung der Dreifaltigkeit: Christus als Schmerzensmann neben Gott-Vater, der Maria im Arme hält, zwischen ihnen die Taube, rechts und links zwei Heilige, die mit ihren bärtigen Köpfen und untersetzten Körpern an die Thonapostel des Germanischen Museums erinnern. Am untersten Abschluß beider Reliefs, ohne Zusammenhang mit der Hauptkomposition, sind die betenden Stifter angebracht. (Das Werk wurde kürzlich ergänzt.)

Das Epitaph der Pömer an der Südseite von St. Sebald (Taf. I) mit Inschriften vom Jahre 1331—1395[26]) entspricht dem letzten Werk, in dessen Nähe es eingelassen ist, durch die Zweiteilung der Platte. Seine späteste Jahreszahl gibt für die Ansetzung der anderen Epitaphien an der Wende des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts den Anhaltspunkt. Die Gethsemanedarstellung ist mehr zusammengedrängt, Judas ist schon durch die Pforte geschritten. Die Gruppe der

25) Der Baugeschichte nach muß das Relief am Ostchor um 1379 entstanden sein.

26) Die Zahl 1416 der Ergänzung wird 1366 gelautet haben, eine Lesart, welche ihre Begründung aus der Reihenfolge der Zahlen bekommt.

Jünger ist mit sichtlicher Freude an dem Wechselspiel der Motive gebildet, wie denn dies Werk feineres Verständnis für die Charakteristik der einzelnen Gestalten zeigt. In der unteren Hälfte steht ein schlanker Schmerzensmann zwischen den zierlich geputzten Angehörigen der Familie Pömer.

Die fünfte, an der Nordseite des Sebalder Westchores eingemauerte Ölbergdarstellung ist eine etwas spätere Handwerkerarbeit: in den gedrungenen, plumpen Figuren im Gegensatz zur gotischen Schlankheit der früheren Werke auf den Stil der im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts ausgebildeten realistischen Bürgerkunst hinweisend, bringt sie die einfachste Scenerie: unten die Jünger, darüber Christus, der sich zum Felsen wendet, hinter dessen Zacken in ungeschickter Auffassung Gott-Vaters Kopf auftaucht.

Abb. 3. **Ölbergrelief am Westchor von St. Sebald zu Nürnberg.**

In der Nähe befindet sich die Kopie des letzten Reliefs unserer Reihe: es zeigt die kräftigen Gestalten des benachbarten Werkes, vermehrt um die Schar der Kriegsknechte. Die Figuren sind dicht gruppiert, nicht um den Raum zu gliedern und zu beleben: es kam dem etwas plumpen Meister nur darauf an, ihn recht vollgefüllt zu haben, ihn auszunutzen.

Hier kommt der neue Stil entscheidend zum Ausdruck: die feine dekorative Anordnung der Gotik hört auf, das Einzelne löst sich selbständig los, wird ein Ganzes und muß nun sehen, allein möglichst viel zu sagen und darzubieten.

Auf diesem einen Darstellungsgebiet war es möglich, im Zusammenhang die Wandlung der Plastik um 1400 zu verfolgen; außerhalb Nürnbergs bleibt, im Stile der zuerst besprochenen Werke gehalten, das Relief eines etwas manierierten

Epitaph vom Jahre 1422 an der Moritzkapelle zu Nürnberg.

gotischen Handwerkers an der oberen Pfarrkirche in Bamberg hinzuzufügen, das dem von Buchner besprochenen Epitaph Heinrichs von Meiningen († 1382) an der Erfurter Augustinerkirche[27]) ähnlicher ist, als einem Nürnberger Werke. — Für Nürnberg haben wir noch andere Darstellungen zu nennen, die in der Zeit um 1400 gearbeitet worden sind.

II.

Das früheste dieser Epitaphien, die am Äußern von St. Sebald und St. Moritz in Zusammenhang mit dem dortigen Friedhof entstanden sind, scheint das Epitaph an der Südseite von St. Moritz zu sein; unten den in Verwesung übergehenden Leichnam darstellend, bringt es oben drei beziehungslos nebeneinander gereihte lamentierende Gestalten mit geneigten Köpfen: zwei Heilige und den mit einem Mantel umkleideten Schmerzensmann. Die Darstellung des verfaulenden, von Schlangen umringelten Leichnams ist ein für den drastischen Naturalismus des späten Mittelalters bezeichnendes Motiv. Mitunter liegt er auf dem Grabstein[28]) statt des in Prunkgewändern Aufgebahrten, besonders bei Hochgrab-Anlagen, wo über diesem Stein eine zweite Platte getragen wird, die dann die Gestalt des Lebenden bringt. Gern wird, wie in der Grabplatte Hans Baumgartners zu Kufstein[29]), dem Gleichheitsempfinden der neuen Zeit entsprechend, ein Spruch beigefügt. („Arm und reich vern all dem pild geleich.") In Nürnberg ist dies Epitaph das einzige, welches sich jenem Todesallegorien und Totentänze in sich schließenden Vorstellungsbereiche nähert.

Ein zweites Steinbild an der Moritzkirche zeigt ähnlich manieriert bewegte Figuren. Die Konsole der Mitte trägt die tänzelnd bewegte Maria, an den Seiten stehen zwei heilige Frauen; vor der Madonna knieen die kleinen Figuren der Stifters und seiner Frau, der Raum über ihnen gab Platz für zwei Engelsköpfe, die der Meister mit sichtlicher Liebe ausführte.

Die übertriebenen Gebärden der Gestalten hat ein drittes Werk links vom Westportal derselben Kirche (Taf. II) mit dem Todesjahr 1422[30]) mit den beiden besprochenen Arbeiten gemeinsam. Von einer gotischen Architektur umrahmt, zeigt es die halbe, nackte Figur des Schmerzensmannes über dem Grabe, den Maria und Johannes in weichem Schmerze betrauern. An den Seiten stehen zwei weibliche Heilige, aus der Grabeskiste hängt das Veronicatuch bis in die untere Hälfte herab, wo die Stifter hinter einem Papst und Bischof knieen. Dieses Schmerzensmann-Epitaph hat große Ähnlichkeit mit dem Steinbild links vom Tucherportal an

27) Buchner S. 74 Abbildung 152 (von Johannes Gehart). Dazu das Epitaph der Familie Pfaffenhofer (Todesjahr 1429) in Erfurt. (Lübke, Plastik II S. 719.) Über zwei Ölbergreliefs von Anfang und Mitte des 15. Jahrhunderts in Wasserburg, vgl Bayr. Kunstdenkm. I, 2085 und 2086. Über eine Reihe Ölbergreliefs in Regensburg, vgl. Seyler, S. 101 ff

28) Peter von Schaumberg († 1467) in Riehl, Augsburg, S. 43.

29) Abb. Bergner, S. 301. Josephi, S. 65, 66. Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse. S. 5 (mit anderen Beispielen).

30) Lotz. Rettberg. Von Pückler-Limburg S. 113 und 114 ohne Zusammenhang mit, anderen Nürnberger Werken behandelt.

St. Lorenz. Hier fehlen die Heiligen und Geistlichen; an Stelle des Veronicatuches ist eine Inschriftrolle gekommen, Maria und Johannes sind in Halbfiguren gegeben.

Die Gestalten dieser Reliefs lassen uns an die Schauspieler denken, die auf den Passionsbühnen die Leiden Christi darstellten. Wir erkennen in dem erregten Gebahren der Figuren den empfindsamen Ausklang der gotischen Kunst.

Doch zeigen diese beiden Werke die eigenartigen Züge eines bedeutenden Meisters, der sich eine leicht zu erkennende Formensprache ausgebildet hat. Der Christuskörper hat spitz herausgeknickte Schultern, über denen sich die Haut des Halses, der den Kopf nicht zu tragen vermag, kraftlos zusammenzieht. Der Brustkorb ist durch einen scharfen Grat von den Rippen abgesetzt, die sich hart heraus

Abb. 4. **Epitaph am Tucherportal von St. Lorenz zu Nürnberg.**

zeichnen, darunter wird der Oberkörper durch eine abnorme Einziehung über den Hüften vom Bauch getrennt. Die Linien der Gestalten sind weich und ausdrucksvoll empfunden, die Falten des Gewandes zierlich und in zartem Flusse angeordnet.

Unter deutlichem Einfluß des Reliefs an St. Moritz steht das Epitaph eines Tetzel in der Tetzelkapelle der Aegidienkirche. Dargestellt sind in der großen oberen Abteilung, unten durch konsolenartige Vorsprünge vorbereitet, die drei Figuren der Kreuzigungsgruppe. Christi Körper zeigt, bei aller schematischen Behandlung, besonders des Knochenbaues, dennoch einige nach der Natur beobachtete Einzelheiten, an denen sich ein Fortschritt im Vergleich mit dem Körper des Reliefs vom Jahre 1422 erkennen läßt. Die reich übereinandergepreßten Röhrenfalten in den Gewändern der beiden Trauernden scheinen ebenfalls dafür zu sprechen, bei einer stilistischen Datierung nicht vor die Zeit um 1430 hinauszugehen. In der

unteren, etwas verbreiterten Steinplatte kniet links vor seinem Wappen der Stifter, rechts würfeln zwei Kriegsknechte um den sorgfältig ausgearbeiteten ungenähten Rock Christi

Durch alle diese Plastiken, die sich um die Schmerzensmann-Darstellungen an St. Moritz und St. Lorenz gruppieren, erhalten wir die deutliche Vorstellung von einer bestimmten Schaffensrichtung, die für den Stand der Nürnberger Kunst, nach der Vollendung der großen, in nachahmenden Formen ausgeführten Aufträge des vierzehnten Jahrhunderts charakteristisch zu sein scheint. Noch wirkt die dekorative Formauffassung der Gotik nach, aber zugleich verleiht ein fast sentimental zu nennendes Eingehen auf die seelischen Regungen der einzelnen Gestalten den Szenen verinnerlichten Gehalt.

Erst als die Bürgerkunst im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts mit ihrer realistischen Kraft einsetzte, konnte in Nürnberg ein eigenartiger Stil entstehen. Dafür war nötig, daß die Malerei sich vom Einfluß der Plastik löste[31]), die ihr keine pfadfindenden Stilgesetze mehr geben konnte, deren Weiterleben vielmehr selbst davon abhing, ob die neue malerische Auffassung die Wege öffnen könnte, nach denen die Plastiker vergeblich gesucht hatten.

31) Wie überwunden der Einfluß der Plastik auf die Malerei war, zeigt am besten das Epitaph des Hans Stark († 1435) in St. Sebald, das neben dem Abendmahl auch das Gebet in Gethsemane darstellt. Leider macht seine Übermalung (1627) jede über die Komposition hinausgehende Beurteilung unmöglich.

IV.

Berthold Landauer und seine Nachfolger.

I.

Die zarte Auffassungsart, die in der Plastik den Ausklang der gotischen Kunst bedeutet, wurde für die erste ausgeprägte Persönlichkeit der Nürnberger Malerschule, für den gegenwärtig gern Berthold Landauer[32]) genannten Meister, die Quelle eines neuen Stiles. Die Malerei war ein beweglicheres Ausdrucksmittel für den empfindsamen Sinn jener Übergangszeit, sie übernahm in der Epitaphienkunst bisher vorwiegend der Skulptur zugewiesene Aufgaben, für die sie eine leichtere und verinnerlichte Lösung fand.

Das Stromersche Epitaph in St. Lorenz[33]) erscheint mir als das bezeichnende Frühwerk seiner unter dem Einfluß der Plastik entwickelten Kompositionsart. Ähnlich wie auf den besprochenen beiden Reliefs an St. Lorenz und St. Moritz ist eine Gruppe des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes gebracht. In vollstem Gegensatz zu Malern des vierzehnten Jahrhunderts, wie z. B. zum Schöpfer der freskenartig empfundenen langgezogenen Gestalt der Hirzlach-Tafel in Heilsbronn, gibt Meister Berthold seinem Christus eine kleine Gestalt, er malt ihn in halber Figur und ohne Wunden, umgibt ihn mit einem Strahlenschein, hinter dem das grausame Kreuz fast verschwindet, und legt den Hauptton auf die stille Klage von Maria und Johannes. Nicht mehr mit der Brutalität qualvoller Drastik soll das Opfer Christi die Seelen erschüttern: die milde Trauer der zwei Menschen, die ihn am meisten geliebt haben, wird der bestimmende Gehalt des Bildes. Aus gleichem Geiste entstand (in St. Lorenz) das Epitaph für Kunz Rymensnyder († 1409)[34]), dessen Aufnahme in die unter Bertholds Namen zusammengefaßten Werke sich vielleicht innerhalb dieses Zusammenhanges rechtfertigt[35]). Dem Bilde des germanischen Museums (Nr. 96) entsprechend, das ursprünglich die Rückseite der Imhofschen Tafel in der St. Lorenzkirche darstellte, zeigt es den Körper des Schmerzensmannes, links von Maria, rechts von Johannes erfaßt. Schon erscheinen die Eigentümlichkeiten und Feinheiten der späteren Zeit vorgebildet: der Typus des Kopfes mit seinen einfachen, geraden Linien, der Schwung der Lider, und der konzentrierte Ausdruck der Augen, die — in einer Bertholds Gestalten eigenen Weise — so zur Seite blicken, daß der weiße Augapfel nur an einer Hälfte sichtbar ist. Schon läßt sich das für seine Figuren bezeichnende sensitive Tasten seiner Hände empfinden: sie wagen kaum zu fassen, und bei der geringsten Berührung durchzittert den Körper ein Schauer.

Daher möchte ich in diesen beiden Gemälden, den Inschriften entsprechend, Werke vom Anfang des Jahrhunderts sehen und ihren Zusammenhang mit den plastischen

32) A. Gümbel: Meister Berthold, ein Glied der Familie Landauer. Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI S. 318.

33) Siehe Kapitel II am Schluß. Thode S. 15 Lehmann S. 15.

34) Woltmann I S. 405.

35) Thode: Schule Bertholds.

Epitaph für Walburg Prünsterin (gest. 1434) im germanischen Nationalmuseum.

Epitaphien für die Entstehung der Kunstweise als wichtig betrachten. In der Anordnung zeigt sich darin, daß die Stifter von der Hauptgruppe zwar getrennt sind, aber doch durch das Veronicatuch eine Beziehung zwischen beiden Hälften gegeben ist, der Einfluß der beiden Schmerzensmannreliefs an St. Moritz und St. Lorenz,

Abb. 5. **Epitaph für Kunz Rymensnyder (gest. 1409) in St. Lorenz.**

die als Beispiele für die Berthold bestimmenden Plastiken einen für die Geschichte der Nürnberger Malerei wichtigen Aufschluß über den Zusammenhang von Skulptur und Malerei geben.

II.

Dann wandte Berthold sich neuen Stoffen zu, deren Gestaltung sein freier sich entwickelndes Vermögen ihm erlaubte, und auch in seinen Epitaphien drückt sich der Wandel aus. Noch einmal ist auf der Staffel der Prünsterin-Gedenktafel im Germanischen Museum (Taf. III) zwischen zwei Heiligen und den Stiftern der Schmerzensmann gebracht. Aber oben in der Darstellung der Geburt darf er hellere

Vorstellungen verwirklichen, in denen sein Wesen sich besonders glücklich äußert. Die Tafel ist in größerem Format gehalten: 1,40 m hoch und über 1 Meter breit; da sie bestimmt war, an einem Pfeiler der Frauenkirche zu hängen, ist sie rund gebogen.

In diesem Werke erkennen wir in Komposition und Farbe den italienischen Einfluß, der ihm offenbar durch die Prager Richtung des Thomas von Modena vermittelt wurde[36]). Vor dem Stalle kniet Maria nach rechts gewandt mit gefalteten Händen neben dem Kind, das ein heller Lichtglanz umstrahlt; ein Pfosten sondert die Gestalt des heiligen Joseph, doch oben werden die Gruppen durch den Kranz dreier Engel verbunden, die vor dem Dache mit einem Glorienband schweben. Ähnlich wie auf dem Stromer-Epitaph trägt Maria einen grünlich-blauen Mantel mit hellem Schimmer auf den Faltenhöhen; Josephs Gewand ist weinrot mit blauer Kappe, doch sind die Farben auffallend matt, was mit dem kalkigen Grund des Bildes zusammenhängt. Für Meister Berthold bezeichnend ist die riesige Scheibe des Heiligenscheins der Maria, für die er durch Bilder des Thomas von Modena eine Vorliebe gefaßt haben kann.

III.

Sein folgendes Schaffen ist fast ausschließlich der Verherrlichung der Maria gewidmet. Von zwei einander sehr ähnlichen Werken: der Imhoff-Madonna in St. Lorenz[37]) und dem Epitaph der Elisabeth Tetzel († 1437) in der Tetzelkapelle ist das erste noch trefflich erhalten, indeß das andere durch Übermalung völlig entstellt ist. Die Komposition ist auf beiden Tafeln gleich. Wie im Epitaph Bertholds von Hohenzollern zu Heilsbronn ist die Halbfigur der Madonna dargestellt, in der Art des durch Böhmen vermittelten Lieblingsmotives der Sienesen. Ein schlichter, blauer Mantel mit goldenem Saum legt sich über den Kopf und umhüllt in weichen Falten die Gestalt. Auf der rechten Seite sitzt Jesus, in seinen vollen Formen dem Kinde der Prünsterin-Tafel ähnlich, und um einen Vorhang schweben 4 Engel, deren lange, schmale Flügel wie zum Kranze sich um die Madonna vereinen. Auf einem getrennten Streifen unter der Hauptdarstellung ist links der Stifter mit acht Söhnen, rechts dessen Frau mit vier Töchtern untergebracht, ohne daß auf die Porträtwiedergabe viel Wert gelegt wäre.

In zwei entwickelteren Werken, die sich im National-Museum zu München befinden, ist der Gestalt der Verstorbenen mehr Bedeutung verliehen. Diesmal handelt es sich auch nicht um die Aufreihung einer Stifterfamilie: beide Bilder sind für Dominikaner-Nonnen vom Kloster zum heiligen Grab

36) Schon bei einem Werke des vierzehnten Jahrhunderts (Kap. II) ließ sich Theodorichs Einfluß behaupten. Auch die beiden Tafeln mit dem Bethlemitischen Kindermord und der Bestattung Mariä (Thode, Taf. 5) im Germanischen Museum (97 u. 98) zeigen Prager Stileigentümlichkeiten. Man wollte deshalb Thode die Berechtigung, sie der fränkischen Schule einzureihen, abstreiten; doch wird seine Ansicht durch die neuaufgefundenen Freskenreste: Gerichtsszenen aus dem Leben des Apostels Paulus in St. Sebald und die Geburt Christi in St. Moritz, gerechtfertigt, die engsten Zusammenhang mit den beiden Bildern des Germanischen Museums erkennen lassen.

37) Abbildung: Thode, Tafel 4.

in Bamberg gemalt. Die Inschrift des einen drückt die Bestimmung der Tafel aus: Anno domini M°. CCCC dernoch im XLIII iar an unsers herrē leichnā obēt do vschied gerhaus ferin Klosterfraw zum heiligen Grab der Got genedik sey.[38])

Im Typus stimmen beide Werke völlig mit der Imhoff-Madonna überein.[39]) Sie zeigen dieselben gelbblonden Haare, die in geschmeidiger, dichter Masse den seitwärts gewandten Kopf umrahmen und denselben scharf konzentrierten Blick aus dunklen, weit von einander stehenden Augen, deren oberes Lid in einer markanten braunen Linie gezogen ist. Der rechte Winkel von Braue und Nasenlinie, die leichte Falte zwischen Backe und Nasenflügel, und die weit auslaufende Linie des unten gerade abgeschnittenen Kinnes verbreitern den Kopf und betonen seine fest umrissene, quadratische Form, wodurch er den Ausdruck feierlicher Geschlossenheit erhält. Die Hände haben schmale Finger, von denen meist nur zwei oder drei zu sehen sind. In gehaltener Erregung schieben sie sich aus den eng und massig geschlossenen Falten des Gewandes hervor, das einen gedrungenen Körper umspannt[40]).

Das Fehrin-Epitaph[41]) ist offenbar später als das der unbekannten Nonne gemalt. Bei diesem zeigt die symmetrische Kompositionsart und die reiche Verwendung der Spruchbänder Anschluß an ältere Vorbilder, die sich wahrscheinlich am Bestellungsort befanden. In Querformat auf Goldgrund stellt es in der Mitte die gekrönte Maria dar, rechts von ihr steht die heilige Elisabeth, links kniet, von Johannes dem Evangelisten empfohlen, die Stifterin, nach der das Christuskind sein Ärmchen ausstreckt.

Beim Fehrin-Epitaph ist die Heilige weggelassen, das Kind, das Maria im anderen Bild quer über ihrem Schoß hielt, so daß es zurückschauend sich zur betenden Nonne wandte, konnte hier ungezwungen und frei auf die eine Seite gesetzt werden. Auch nahm sich der Meister die Freude, hinter der Madonna von zwei entzückenden Engeln einen reichen Brokat halten zu lassen, der in vollen, perspektivisch geschickt benutzten Falten auf dem Boden liegt. Auch die Nonne schaut nicht mehr starr wie eine vorgeschobene Puppe aus dem Bilde heraus: ruhig und lebendig hebt sie den Blick zum Kinde empor. Auf dem früheren Epitaph entsprach dem Grün der Heiligen ein roter Mantel des Johannes: auf dem zweiten hat er, im Gegensatz zu den weichen, malerischen Falten der dunkelgekleideten Maria einen weißen Überwurf mit scharf gezeichneten Linienzügen[42]).

IV.

Mit Bertholds Schaffen steht ein weiteres Werk in Zusammenhang: der Tod der Maria für Hans Glockengießer († 1433) in St. Lorenz[43]). Ähnlich

38) Waagen, I, S. 116. Sighart S. 613, Janitschek S. 285, Abb. Förster, VII, S. 15 und H. Waldes-Stich, Thode S. 32 und 33. Was die Inschrift betrifft, so wird seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts die deutsche Sprache bevorzugt.

39) Zur Entstehungszeit siehe Thode S. 32.

40) In diesem Werke erscheint die von Thode behauptete Beziehung zu dem südböhmischen Meister von Wittingau besonders überzeugend.

41) Lehmann S. 133.

42) Ich glaube, daß in Beziehung zu dem Nonnen-Epitaph das Rauchenberger Votivbild in Freising (aus Salzburg stammend) zu nennen ist; doch ist mir das Bild in den Einzelheiten nicht gegenwärtig.

43) Lehmann S. 153.

wie schon in den Wandmalereien in St. Sebald und in der Heiliggeistkirche aus der Zeit um 1400[44]) ist das Bett quer gestellt, doch wird, dem Verlangen nach belebter Handlung entsprechend, Maria nicht mehr als Verstorbene aufgebahrt dargestellt, sondern es ist der Moment erfaßt, da sie im Gebete vor dem Pult zusammenbricht. Die dichte Gruppe der Apostel links ist auch hier nicht gelockert, aber im übrigen ist die Darstellung mit freiem Lebensgefühl und malerischem Sinn aufgefaßt. Die lange Fläche des leeren Bettes ist unterbrochen, indem Johannes seinen Arm darüber nach der Maria zu ausstreckt. Der auffallend entwickelte Wirklichkeitssinn des Meisters dieser Tafel verlangte, Christus von der Szene zu trennen: mit der Seele der Verstorbenen schwebt er zwischen Engeln über den Versammelten. Besonders an diesen Engeln mit ihren kraftlosen Flügeln erkennt man, daß die Ausführung von einem schwächeren Meister herrührt, dessen Kunst bei allem Verständnis für die Auffassung der Szene in den einzelnen Gestalten einen phlegmatischen, von dem zurückhaltenden Wesen Berthold Landauers weit entfernten Charakter zeigt. Formal unterscheiden sich seine Gestalten durch die geringe Ausbildung der Hinterköpfe und die unbeholfene Bewegung der Hände.

Die Zeichnung und Gruppierung der Engel mit ihren schwingenden Flügeln und die runden Formen des Christuskindes berechtigen vielleicht dazu, das gänzlich übermalte Schutzmantelbild für die 1422 gest. Anna Tetzel in der Tetzelkapelle als Werk eines Berthold-Nachfolgers hier anzureihen. Wie ein Relief an St. Sebald zeigt es die Stifter zwischen den Vertretern der Menschheit als Schutzbefohlene unter dem Gewand der Gottesmutter.

Auch mag erwähnt sein, daß ein schwäbisches Epitaph für den Pfarrer Joh. Paur von Bechthal († 1456) im Münchener National-Museum, Saal 8 ähnlich angeordnet ist, wie Meister Bertholds Bamberger Epitaphien.

V.

Einen Schüler Bertholds hat Thode in dem Meister des Wolfgangsaltares (St. Lorenz) gefunden und ihm das Epitaph des Professors Friedrich Schon († 1464) in St. Lorenz, sowie die kleine Gedächtnistafel im Germanischen Museum zugewiesen. Die Tafel des Germanischen Museums stellt, vermutlich als Staffel eines Epitaphes, den 1449 bei Fürth gefallenen Anton Imhoff in voller Rüstung knieend dar. Der gelehrte Stifter der Lorenzer Tafel hat sich — wohl noch bei seinen Lebzeiten und nach seinen Angaben — eine Allegorie auf Christi jungfräuliche Geburt malen lassen. Die in der Mitte befindliche Szene der Geburt, deutlich beeinflußt von dem Prünsterin-Epitaph Bertholds, ist umrahmt von einem auf der Spitze stehenden Rhombus mit Kreisen an den Ecken, welche die vier Evangelistensymbole enthalten. In den Dreiecken, die zwischen Rhombus und Mittelbild entstehen, sind die Symbole der Reinigung Pelikan, Phönix, Löwe und Einhorn angebracht. Die Dreiecke, die der Rhombus nach außen abschneidet, enthalten folgende Einzelszenen: Moses vor dem feurigen Busch, Aaron mit dem blühenden Stabe, Ezechiel

44) Vergl. hierzu: Dr. Traugott Schulz in der Süddeutschen Bauzeitung VI (1904) mit Abb. d. Freskos der Heiliggeistkirche.

und endlich Gideon vor dem Vliess. Die einfassenden Streifen boten Raum für eine Menge lateinischer Inschriften.[45])

Man muß dies gelehrte Epitaph für einen besonders guten Empfehlungsbrief an den Himmel gehalten haben, denn zum Gedächtnis des 1478 verstorbenen Ulrich Starck ist es von einem schwachen Maler in der Sebalduskirche nachge-

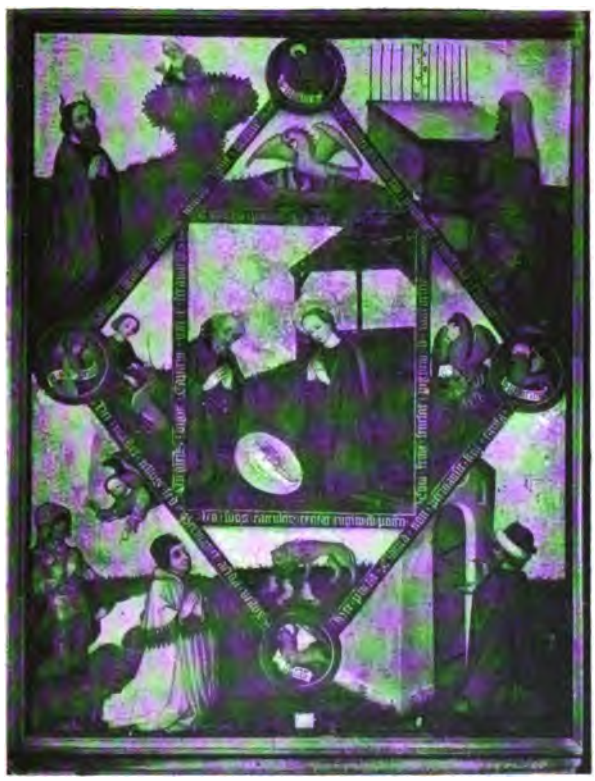


Abb. 6. **Epitaph für Friedrich Schon (gest. 1464) in St. Lorenz zu Nürnberg.**

macht worden; heute ist das Bild durch die Renovierungen (1591 u. 1658) seinem ursprünglichen Charakter entfremdet. Daran reiht sich, in quadratischer Form mit 8 Kreisen, welche die Seiten des Rhombus durchschneiden, eine gleichfalls durch Übermalung entstellte Tafel der Tetzelkapelle für die Frau des Linhart Tetzel († 1480). —

45) Thode S. 53. Als Beispiel ähnlicher Darstellungen nenne ich in Verbindung mit der Verkündigung die Freske im Emmauskloster zu Prag (Neuwirths Publikation Tafel VIII); in Verbindung mit der Geburt zwei Niederrheinische Bilder, die als No. 88 und 89 in Düsseldorf 1904 ausgestellt waren. Vergl. S. 36 von Clemens Katalog und die Literaturangaben über Typologie der unbefleckten Empfängnis dort und in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz V, S. 198. (Abbildungen: Kdm. d. Rheinpr. V Tafel XVII und Kdm. des Kreises Gladbach S. 76, Tafel XVIII) und Firmenich-Richartz in d. Ztschr. f. christl. Kunst VIII S. 304. Kunst-Dkm. Mecklenburg-Schwerins I, S. 189 fg. Hochaltar in der Kirche zum hl. Kreuz zu Rostock u. S. 187 Lettner-Altar in derselben Kirche.

Interessant für unsere Betrachtung sind diese drei Werke vornehmlich ihres Inhaltes wegen. Durch Meister Bertholds Schaffen, der als Nachfolger der Plastiker mit der im vierzehnten Jahrhundert beliebten Darstellung des Schmerzensmannes begonnen hatte, kam als entscheidendes neues Motiv für die Epitaphien die Verherrlichung der Madonna auf. Er bringt sie als thronende Gottesmutter, oder in der vertrauten Weihnachtsszene. Seine Nachfolger übernehmen die Geburt Christi und schmücken sie allegorisch aus. Hierin zuerst zeigt sich der Einfluß der Besteller auf die Kunst, nachdem die Zeit vorbei war, in der die vereinheitlichende Dogmatik der Kirche die festen Bestimmungen für die Wahl der Stoffe gab.

V.

Die Weiterbildung des Epitaphs von den Malern um die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Berthold Landauer hatte die Epitaphienkunst aus der Plastik in die Malerei und damit von der Außenwand ins Innere der Kirche übertragen. Gleichzeitig hatte er in seinen Altären gezeigt, wie auch bei größten Aufgaben die Malerei die Plastik ersetzen könne.

Die Hauptarbeit der schöpferischen Meister konzentrierte sich seitdem in erster Linie auf die Ausschmückung der Altäre, sodaß die bescheidene Epitaphienkunst mehr und mehr an Bedeutung verlor.

Stand unsere Betrachtung am Anfang innerhalb der lebendigen Entwickelung der Nürnberger Kunst, so können wir jetzt zumeist nur Rückwirkungen dessen, was im Schaffen der entscheidenden Meister neu entsteht, an den Epitaphien erkennen, denn diese werden zu Begleiterscheinungen, die meist nachträglich und vermindert die Fortschritte verwerten.

Dennoch haben noch einige Epitaphien große Bedeutung innerhalb des gesamten Nürnberger Kunstschaffens. So sehen wir die rücksichtslos zupackende Auffassung, die der Meister des Tucher-Altares brachte, im Epitaph des Pfarrers Joh. von Ehenheim († 1438) in St. Lorenz (4. Kapelle rechts)[46]) zum Ausdruck kommen. Dargestellt ist die mit derbem Wirklichkeitssinn erschaute Gestalt des Schmerzensmannes, dem der Pfarrer von den reichgekleideten Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz empfohlen wird. Es charakterisiert die energische Art der neuen Generation, wie jetzt die Einzelerscheinung herausgearbeitet wird, wie jede Gestalt, von einem kraftvollen Leben durchglüht, in sich abgeschlossen dasteht, und auch das Bild des Stifters infolge der realistischen Freude an der Porträtwiedergabe größere Bedeutung erhält.

Zwischen der gehaltenen Christusgestalt des Tucher-Altares und der gewaltsam aufgefaßten des Ehenheimschen Bildes steht der Kruzifixus auf dem Epitaph des

46) Von Thode als Werk dieses Meisters S. 79 näher beschrieben und mit dem Altärchen der Johanneskirche (Abbildung dieses Altares im Burlington-Magazin von 1906) zusammengestellt. Lehmann fragt S. 70 nach dem Namen des Pfarrers. Dörrnhöffer S. 448.

1437 verstorbenen Ritters Heinrich von Hohen-Rechberg im Dom zu Eichstätt.[47])

Christus hängt mit weit ausgespannten und doch stark heruntergezerrten Armen am Kreuzesstamm; sein mit festen Linien umrissener Kopf liegt kraftlos zur Seite, die Haare haben sich gelöst und fallen auf die rechte Schulter herab; der Brustkorb ist herausgedrückt, der Unterleib ist schmerzhaft eingezogen. Die einzelnen Glieder sind straff und sehnig, die Gelenke sind durch auffallend kräftige Rundung betont. Das Lendentuch ist über einen Strick gespannt, zu Seiten flattert

Abb. 7. **Epitaph des Pfarrer Johann von Ehenheim** (gest. 1438) **in St. Lorenz zu Nürnberg.**

es in beweglichen Windungen herab. Die anderen Figuren sind in strenger Symmetrie um das Kreuz gruppiert: unter dem Querbalken des Stammes schweben vier Engel; links steht Maria, die Hände über der Brust zusammengelegt, den Kopf gesenkt, von einem weißen, in reichen Faltenmassen gebauschten Mantel umhüllt; rechts steht Johannes, den Kopf zur Seite, die gefalteten Hände kontrastierend nach außen gewandt. Ganz vorn knieen rechts und links mit ihren Wappen der Stifter und seine Frau, in dunklem Gewande einfach gegeben, ähnlich den Adoranten auf einigen der unter dem Namen Berthold Landauer gemeinsam besprochenen Bilder.

47) Da ich das Bild unter ungünstigen Lichtverhältnissen sah, kann ich nicht entscheiden, wie weit es der Rückseite des Dreikönigsaltares zu Heilsbronn verwandt ist. Besonders das unterdeß von Christian Rauch als Hans Traut erkannte und Taf. 6 in seinem Buch reproduzierte Bild der Dreieinigkeit zwischen zwei Heiligen käme hierbei in Betracht.

In den Zusammenhang der Werke, welche die Neuerungen des Tucher-Altares verwerten, gehört offenbar auch das Gedächtnisbild für Conrad Zingl († 1447) und seine 1462 verstorbene Frau in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche: doch läßt die völlige Übermalung (zum erstenmal 1531) über den Charakter des Bildes, einer Messe Gregors mit den Verstorbenen unter der Darstellung, Bestimmtes nicht sagen. Der Christus erinnert an das Staffelbild vom Prünsterin-Epitaph Bertholds.

Zum Hauptbild desselben Werkes hat die Imhoff-Tafel in St. Sebald[48]) mit der Geburt Christi Beziehung; der Fortschritt der Nürnberger Kunst durch die Entstehung des Tucher-Altares zeigt sich hier in dem Versuch, die Verkürzung eines schwebenden Engels darzustellen. Auch die strenge Einteilung des Bildes entspricht der Art des Tucher-Meisters: die Balken des Stalles sind geschickt zu einer Dreiteilung benutzt; in der Mitte kniet Maria: ihr großer Kopf auf dem dünnen, kraftlosen Hals erinnert an Bertholds Frauentypus. Auf den abfallenden Schultern liegt ein blauer Mantel mit unruhigen Falten, die unten den Boden weit bedecken. Sie wendet sich zum Christkind, das von zwei Engeln und den durchs Fenster schauenden Hirten verehrt wird. Links von der Maria macht sich — ein abgeschlossenes Genre-Bild — Josef am Herd zu schaffen. Das Braun der Hütte, davor das Blau der Maria, ein wenig Rötlichbraun in den Töpfen links, kräftiges Rot bei der Madonna, das gedämpft in den Engelflügeln und der Kappe eines Hirten wiederklingt, hierzu der Dreieckaufbau der Maria und die Einteilung durch die Pfosten: diese strenge Anordnung von Farben und Linien bewirkt eine für den Zweck des Bildes fein empfundene Symmetrie und charakterisiert den Stil des Meisters, der den Malereien des Tucher-Altares nahe kommt, aber noch durch Einflüsse des Wolfgangsaltares zu Bertholds Schaffen in Beziehung steht.

Gleiche symmetrische Anordnung gibt vielleicht das Recht, ihm ein später entstandenes Epitaph in St. Sebald zuzuschreiben: in der Mitte sitzt — im Staffelbild der beiden Stifter durch eine Konsole vorbereitet — die heilige Anna mit der kleinen Maria, zu ihren Seiten stehen die Heiligen Katharina und Nikolaus. (Vielleicht haben wir in diesem Bild die bei Lotz S. 336 erwähnte Tafel für den 1460 gestorbenen Graßner zu erkennen, wodurch wir einen Anhaltspunkt für die Datierung gewännen).

Altertümlicher in der mehr zeichnerischen Behandlung ist eine Verkündigung im Chor von St. Sebald, die im Stil und nach ihren allegorischen Beigaben der Kunst des Wolfgang-Meisters verwandt ist[49]).

Zwei Bilder ähnlichen Charakters, eine Dornenkrönung und eine Geißelung Christi, hängen hoch oben an der gegenüberliegenden Chorwand.[50]) Wie die Verkündigung durch die beiden unten in der Mitte ansetzenden Bogenlinien, so bekommt die Dornenkrönung durch den oberen Bogenabschluß eine architektonische Wirkung, das zweite Bild dadurch, daß die Säule in die Mitte gestellt ist; ihr Postament unterbricht die Trennungslinie zwischen Darstellung und Stiftern, ähnlich, wie beim Anna-

48) Waagen S. 233.
49) Waagen S. 233.
50) Rée, Kunstchronik XXIII.

Epitaph, mit dem das Bild der Dornenkrönung das Wappen gemeinsam hat. Ob die beiden letzten Werke als Epitaphien gedient haben, ist nicht mehr zu erkennen, da die Inschriften fehlen.

Für den Entwickelungsgang unserer Arbeit vertreten sie einen bestimmten Abschnitt: aus dem Typus des Gedächtnisbildes, das durch die Maler am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts seinen monumentalen Charakter verlor, hat sich die Form des Andachtsbildes entwickelt, das in gleicher Weise wie das Epitaph mit der religiösen Darstellung das Stifterbild verbindet.

Dieselbe, vom Epitaph nicht bestimmt zu unterscheidende Form des Andachtsbildes, welche die Werke aus der Zeit und dem Kreise des Tucher-Altares kennzeichnet, weist das Bild der Auferstehung in der Frauenkirche auf. Freilich macht der dunkle Platz an der Südwand der Kirche es unmöglich, sich eine abschließende Ansicht darüber zu bilden. In der alten Art der Darstellung, die auch der Tucher-Altar gibt, durchschreitet Christus den Stein. Durch die mit sichtlicher Beobachtungsfreude gegebene Landschaft eilen, von Johannes begleitet, die heiligen Frauen mit zusammengeschlagenen Händen und flatternden Kopftüchern. Die sorgfältige Abbildung der Stadt Jerusalem im Hintergrund mit genauer Wiedergabe der durch die Bibel bekannten Gebäude ist charakteristisch für Werke um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und erklärt sich aus den damals besonders häufigen Wallfahrten ins heilige Land. In der Heiligen-Kreuzkirche, der Holzschuher- und Wolfgangskapelle finden wir solche Darstellungen hinter den Steingestalten der Grablegung Christi, in St. Sebald[51]) ist — ebenfalls zeitlich noch vor den Städtebildern der Schedelschen Weltchronik entstanden — eine Jerusalem versinnbildlichende Freske gemalt, und an einigen Epitaphien erinnern die Abzeichen der Kreuzritter an die Wallfahrt des Verstorbenen[52]).

Von einem weniger begabten Maler dieser Richtung, ähnlich schwach wie das am Ende des vorigen Abschnittes erwähnte Stark-Epitaph, ist das Epitaph der Familie Stör (nach Hilpert) mit dem Todesjahr 1479 in St. Lorenz, „ein ganz rohes Machwerk, Christus in der Kelter darstellend, dessen Blut von dem auf einem mit den vier Evangelistensymbolen bespannten Wagen sitzenden Papst aufgefangen wird.“[53]) Das Thema, eine Illustration zu Jesaias 63, 2 und 3, ist alt: schon Herrad von Landsberg hat es im hortus deliciarum, ein späteres Beispiel ist das Wandgemälde zu Klein-Komburg[54]) und noch im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts gibt sich das Baldung Grien zugeschriebene Ansbacher Bild mit dem Stoffe ab.[55]) So gesellte sich zu den Allegorien der unbefleckten Empfängnis, welche die vorige Generation liebte, eine neue allegorische Vorstellung.

Damit sind wir am Ende einer Entwicklungsphase angelangt, die, mehr um die Erscheinung des Einzelnen bekümmert, mit lebendiger Charakteristik die alten Stoffe

51) Bei den Wiederherstellungsarbeiten des Prof. Joseph Schmitz zu Tage gekommen.

52) Vgl. das Ketzel-Epitaph am St. Sebald und im Germanischen Museum die Tafel mit Darstellung des Ketzel, die zum hgn. Grabe zogen. (G. 525).

53) Thode S. 78. Dörnhöffer S. 449.

54) Abgebildet im christl. Kunstblatt 1883, S. 53.

55) Copie im Germanischen Museum.

belebt und mit natürlichen Mitteln neugestaltet, indem sie es, im Gegensatz zu Meister Berthold, auf eine drastisch sich einprägende Wirkung abgesehen hat und eine oft plumpe, aber stets ausdrucksvolle Sprache redet. Soweit wir aus der offenbar geringen Zahl der erhaltenen Werke Schlüsse ziehen können, hört während dieser Phase die gehaltene Denkmalstimmung des Gedächtnisbildes auf, die Lust am Charakterisieren der verschiedenen Gefühle verlangt sich durchzusetzen. Die Betonung der sepulchralen Bestimmung hat sich fast völlig verloren, die Gestalten der Stifter werden lebenswahr aufgefaßt, bleiben aber dem Andachtsbild untergeordnet, da ihre Größe nur wenig über die winzigen Verhältnisse, die sie auf den frühesten Epitaphien hatten, hinausgeht. Der Maler Berthold hatte das Epitaph von der Außenwand der Kirche in das Innere übertragen, und in den folgenden Zeiten mußte naturgemäß die Auswahl des Stoffes vor allem danach sich richten, daß es etwas anderes brachte, als die Darstellungen der vorher gestifteten Votivbilder, wodurch eine einheitliche Weiterentwickelung der neuen Denkmalsform unmöglich wurde.

(Fortsetzung folgt.)

BEITRAGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSES.

VON GUSTAV VON BEZOLD.

(Mit 6 Tafeln.)

Die Aufgabe, die Erscheinung des Menschen in ihrer individuellen Eigenart exakt darzustellen, wird in der bildenden Kunst erst spät vollständig gelöst. Kultur und Kunst eines Volkes können eine große Höhe erreicht haben, ohne daß sich das Verlangen geltend macht, die Züge bestimmter Personen im Bilde genau wiederzugeben. Man begnügt sich lange mit Andeutung einzelner äußerlicher Merkmale, einer gebogenen oder geraden Nase, eines vorspringenden Kinns oder eines langen Bartes, ja man ist noch bescheidener und hat schon an der einem Stand eigenen Kleidung und Bewaffnung genug. Das sind Vorstufen, die allmählich zum Bildnis hinführen, von einem Bildnis kann aber erst gesprochen werden, wenn die einzelnen Merkmale zu einer homogenen mit dem Urbild übereinstimmenden Gesamterscheinung vereinigt sind. Vorbedingung hierfür ist, daß Auge und Hand soweit geschult sind, daß sie die individuelle Sondererscheinung eines Menschen objektiv aufzufassen und wiederzugeben vermögen. Ist diese Stufe erreicht, so gewinnt die Bildniskunst rasch die volle Sicherheit erst in der objektiven Darstellung der Formen, dann im Festhalten vorübergehender Regungen der Seele. Aber das Interesse an der Erscheinung des Einzelnen, wie die Fähigkeit, diese Erscheinung künstlerisch wiederzugeben, hält nicht ewig an, sie können abnehmen, ja völlig erlöschen. Im Altertum besitzt die hellenistische Kunst die höchste Kraft realistischer Individualisierung, im Beginne der Kaiserzeit ist das Können noch sehr groß; aber in der langen Reihe der römischen Kaiserbildnisse können wir sein allmähliches Abnehmen Schritt für Schritt bis zum tötlichen Ermatten verfolgen. Die bildnerische Kraft versiegt. In der abendländischen Kunst ist ein solches Nachlassen des Könnens bis jetzt nicht eingetreten. Wenn da und dort ein Künstler in einzelnen Fällen auf die volle, objektive Bildnistreue verzichtet hat, so hat das seinen Grund in einem bestimmten und bewußten Kunstwollen, nicht in künstlerischem Unvermögen, und es ist keine allgemeine Erscheinung.

Im Folgenden sollen einige Beiträge zur Geschichte des Bildnisses, wie sie für weitere Leserkreise von Interesse sein können, gegeben werden. Ich beschränke mich dabei auf das Material, das die Sammlungen des Germanischen Museums bieten. Die Betrachtungen gehen mehr von künstlerischen, als von streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten aus.

Bildnisse römischer Kaiser auf Münzen.

Die Quellen der Ikonographie der römischen Kaiser fließen reichlich. Die Zahl der Statuen und Büsten ist eine sehr große; freilich hat sich Nachahmung und bewußte Fälschung schon früh dieses Gebietes bemächtigt, aber auch die Zahl der echten Werke ist größer als die irgend eines anderen Zweiges der antiken Skulptur. Dazu kommen die Bildnisse auf Cameen und Gemmen und die auf Münzen. Die Bildnisse auf Münzen sind selten, vielleicht nie nach dem Leben gearbeitet worden, sie sind also für die Anschauung von den dargestellten Personen nur sekundäre Quellen, ihre große Bedeutung beruht darin, daß sie bezeichnet sind. Statuen, Büsten und Cameen tragen nur selten den Namen des Dargestellten, in den meisten Fällen ist die Bestimmung nur auf Grund der Bildnisse auf Münzen möglich. Auch auf ihrer Grundlage bleibt manche Bestimmung unsicher, die Übereinstimmung verschiedener Darstellungen einer Person ist durchaus nicht immer so groß, daß sie sofort unzweifelhaft erkannt werden kann und zuweilen weist ein Münzbild auf zwei Typen, der großen Plastik, welche unmöglich eine Person vorstellen können.

Die Ikonographie der römischen Kaiser ist gut bearbeitet; es genügt hier auf die grundlegende Arbeit Ennio Quirino Viscontis, Iconographie Romaine, fortgesetzt von Mongez und auf Bernoullis römische Ikonographie zu verweisen. Reiches Abbildungsmaterial bietet Lenormant im Tresor de numismatique et de glyptique. Abt. Iconographie des empereurs Romains.

Es soll hier nicht Bekanntes wiederholt und mit dem lückenhaften Material unserer Münzensammlung eine Ikonographie der römischen Kaiser zusammengestellt werden, ich will vielmehr versuchen, die Entwicklung des Bildnisses auf Münzen im Verlauf der römischen Kaiserzeit an einer Reihe von ausgewählten Beispielen zu veranschaulichen. Die Entwicklung ist eine absteigende, sie führt von hoher Vollendung zu tiefem Verfall.

Münzbildnisse sollen zuerst bei den Persern vorkommen, allein die Darstellungen der Großkönige auf persischen Münzen können schon aus dem Grunde nicht als Bildnisse gelten, weil die Könige in ganzer Figur dargestellt sind, wodurch bei der Kleinheit des Maßstabes eine treue Wiedergabe der Züge ausgeschlossen ist. Eine solche ist indes gar nicht beabsichtigt. Die Köpfe persischer Satrapen auf kleinasiatischen und kilikirschen Münzen sind allgemeine Typen, keine Bildnisse. Es sind Arbeiten griechischer Künstler aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts, aus der Zeit, in der die Kunst des Stempelschneidens bei den Griechen ihren Höhepunkt erreicht hat. Erst nach dem Tode Alexanders des Großen erscheint sein Bildnis, wie das der Münzherrn auf den Münzen der Diadochen. Der erste, der sein eigenes Bild in porträtmäßiger Treue auf seinen Münzen anbringen ließ, ist Ptolemaios Soter; ihm schlossen sich bald Demetrios Poliorketes und Seleukos Nikator an.

Die Münzbildnisse sind zu allen Zeiten ungleich in der Anführung, so schon in ihren Anfängen, aber die besten unter den Münzen der ersten Diadochen sind von einer Größe des Stils, die später kaum wieder erreicht und niemals übertroffen worden ist. Es ist ein plastisches Können, eine Fähigkeit, auch in kleinem Maßstab einfach und groß zu arbeiten, in diesen Köpfen niedergelegt, das die höchste Bewunderung erregt. Die plastische Kraft läßt im Laufe der Zeit nach und die Arbeit geht mehr

Augustus.

Tiberius.

Nero Drusus.

Nero.

Titus.

Vespasian.

Domitian.

Julia.

Julia.

Domitian.

Trajan.

Trajan.

Hadrian.

Hadrian.

Sabina.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel I.

Antoninus Pius.

Antoninus Pius.

Marc. Aurel.

Faustina d. Ä.

Marcus Aurelius.

Faustina d. J.

Commodus.

Septimius Severus.

Caracalla.

Julia Domna.

Alexander Severus.

Alexander Severus.

Julia Mamaea.

Maximinus.

Gordianus III.

Volusian.

Phil. Arabs.

Philippus Arabs.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel II.

ins Kleine. Ein entschiedener Rückgang tritt im Laufe des zweiten Jahrhunderts v. Chr. ein. Die Köpfe sind leer und flau gearbeitet.

Gegenüber den Bildnissen der späteren Ptolemäer, wie der Dynasten von Kilikien und Kappadokien bedeuten die ersten Münzbilder der römischen Imperatoren einen Aufschwung. Sie sind nicht die ersten Bildnisse auf römischen Münzen. In der späteren Zeit der Republik werden Denare mit den Bildnissen der Könige, sowie mit denen historischer Persönlichkeiten geprägt. Daß jene freie Erfindungen sind, liegt auf der Hand, aber auch diese sind alle erst nach dem Tode der Dargestellten geprägt und wir können nicht entscheiden, wie weit ihnen vorhandene Bildnisse zu Grunde liegen, wie weit sie Phantasiegebilde sind; denn die Fähigkeit, auch solchen das Gepräge scharf ausgesprochener Individualität zu geben, nehmen wir auch an den Königsbildern wahr. Die Köpfe des Ancus Marcius, wie des Postumius und des Lucius Brutus sind mindestens ebenso persönlich, als die des Sulla oder des Pomponius Rufus. Letztere nebst einer größeren Anzahl von Bildnissen berühmter Männer auf Denaren aus der Zeit der Republik sind alle erst in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. nach Bildern oder älteren plastischen Darstellungen gefertigt. Sie machen den Eindruck der Porträtähnlichkeit, aber sie sind trocken behandelt und nicht sehr sorgfältig gearbeitet. Der Stil ist wie der der gesamten römischen Kunst jener Epoche, hellenistisch; sie stehen auf der Stufe der Münzbilder der asiatischen Dynasten der gleichen Zeit.

Um vieles höher stehen die guten Münzbilder der Kaiser des julisch-claudischen. des flavischen Hauses, ja auch der folgenden bis auf Hadrian. Von den Schwankungen, welche die römische Kunst in dieser fast zweihundertjährigen Periode durchmacht, wird die Stempelschneidekunst kaum berührt. Der Stil dieser Kaisermünzen läßt sich mit dem heroischen der frühen Diadochenmünzen nicht entfernt vergleichen, er ist lange nicht so plastisch groß; aber die Bildnisse sind gut charakterisiert und geben uns eine lebendige Anschauung von den dargestellten Personen. Die Köpfe sind stets im Profil gegeben. Das Relief ist mäßig hoch, malerisch behandelt und bei guter Beleuchtung von vortrefflicher Wirkung. Die Anlage ist fast immer hervorragend gut, sodaß noch stark abgenützte Exemplare den Eindruck geistreicher, treffender Skizzen machen. Die Durcharbeitung geht ins Einzelne. ohne kleinlich zu werden und die Gesamthaltung bleibt gewahrt. Die Künstler haben ein scharfes Auge, dem die geübte Hand willig folgt und sie beherrschen die Form mit voller Sicherheit. Ein sehr großes Können vererbt sich von einer Generation auf die andere.

Auf Tafel I sind einige Münzen aus der Zeit von Augustus bis auf Hadrian zusammengestellt; sie umfassen einen Zeitraum von etwa 140 Jahren. Für die lange Periode ist die stilistische Behandlung auffallend gleichartig. Tafel I.

Augustus, 29 v. Chr. bis 14 n. Chr. (G. M. 6511; Cohen 226). Mittelbronze vom Jahre 764 d. St. 11 v. Chr. Der Kopftypus ist der der reiferen Jahre wie er um das vierzigste Lebensjahr aufgestellt und von da an festgehalten wurde. Augustus war 764 (11) 52 Jahre alt. Die Münze ist keine von den besten, die Reliefbehandlung ist dürr.

Nero Drusus. (G. M. 65353; Cohen 8). Großbronze unter Claudius geprägt. Trotz der schlechten Erhaltung der Münze ist die vortreffliche Arbeit noch klar ersichtlich, sie steht der vorigen mindestens gleich.

Tiberius, 41—37. Von Tiberius haben wir nur eine der falschen Lyoner Bronzen. Tiberius erscheint meist jugendlich auf seinen Münzen. Die schöne Goldmünze (Dilherr Ae. 8; Cohen 15) zeigt ihn in reiferen Jahren. Das scharfe Profil ist charakteristisch gegeben. Leider ist die Münze an der Schläfe etwas abgenützt, so daß das Auge jetzt zu hoch liegt.

Nero, 54—68. (Dilherr Ae. 18; Cohen 278). Die Erhaltung der schönen Münze ist kaum eine mittlere zu nennen, die höchsten Teile des Reliefs sind durch einen Schlag abgeplattet, und die Oberfläche hat durch Corrosion gelitten; aber die Trefflichkeit der Arbeit kommt noch klar zur Erscheinung. Die Ausführung ist nicht mehr so lebendig und frei, als an den Münzen der ersten Claudier. Die sinnliche Fülle der Formen, der tückische Blick Neros ist charakteristisch wiedergegeben, legt man aber neben die Münze eine frühere, etwa die des Nero Drusus, so zeigt sich der Abstand. Die Münze ist etwa aus den Jahren 65—66, dem 28. Lebensjahre des Kaisers.

Vespasian, 69—79. (G. M. 6541; Cohen 419). Die sehr abgenutzte Münze zeigt doch noch die charakteristischen, energischen Züge des alternden Kaisers in voller Lebendigkeit. Vespasian regierte von 69—79 und kam mit 60 Jahren zur Regierung.

Titus, 79—81. (Dilherr Ae. 32; Cohen 317). Die kleine Münze ist im Stil sehr ähnlich den Silbermünzen der Claudier. Die Ähnlichkeit des Titus mit seinem Vater ist groß und würde sich im höheren Alter wohl noch gesteigert haben. Titus starb schon mit 40 Jahren, 81 n. Chr.

Domitian, 81—96. (G. M. 6546; Cohen 307). Münze von mittlerer Erhaltung. Die Münzen des Domitian stimmen mehr zu der Beschreibung des jüngeren Plinius, als zu der Suetons, der sagt: er hatte ein bescheidenes Gesicht, errötet oft, hatte große Augen, war aber kurzsichtig. Plinius dagegen charakterisiert ihn als immanis belua. Seine Begegnung und sein Anblick flößten Schrecken ein, Hochmut auf der Stirn, Jähzorn in den Augen, weibische Blässe am Körper, in dem häufig errötenden Gesicht Schamlosigkeit (Paneg. 48). Mag diese Darstellung übertrieben sein, um den Gegensatz zu Trajan stärker hervorzuheben, das Gesicht Domitians widerspricht ihr nicht. Sein Profil ist das der Flavier, das Gesicht ist schön, aber unangenehm; ein hochmütiger Zug umspielt den Mund. Die Münze ist 85 n. Chr. geprägt als Domitian 34 Jahre alt war; ihre Erhaltung ist ziemlich gut, die Arbeit ist schön und nicht kleinlich. Die Silbermünze (Dilherr Ar. 36, Cohen 192) zeigt die gleichen Züge.

Julia, die Tochter des Titus (G. M. 13995; Cohen 18), erst Geliebte, dann Gemahlin des Domitian. Auf Münzen ist ihr Bildnis sehr verschieden gegeben. Ein geschnittener Stein des Pariser Kabinetts von Euodos (Germ. Museum, Pl.-O. 1270, Zinnabguß von geringer Schärfe: Lenormant Trésor, Iconogr. Rom. Taf. 22. 12) gilt als Bild der Judia und muß bei seiner hohen Vortrefflichkeit als die treffendste Darstellung betrachtet werden. Unsere Münze stimmt mit ihm nicht völlig, doch ziemlich überein, leider ist ihre Erhaltung keine gute, sie ist sehr abgeschliffen. Der Kopf hat das flavische Profil, und zur höchsten Schönheit erhoben, die sich ihm abgewinnen läßt. Die Ausführung war von vollendeter Feinheit.

Trajan, 98—117. (G. M. 13989; Cohen 531). Trajans Münzen haben einen feststehenden, charakteristischen Typus mit markierten Zügen, bezeichnend sind die schmalen Lippen und der festgeschlossene Mund. Die Großbronze auf unserer Tafel ist fein und sehr ins Einzelne gearbeitet. Die kleine Silbermünze (G. M. 6555; Cohen 514) zeigt die gleichen Züge, ist aber in den oberen Teilen des Gesichtes oberflächlich behandelt.

An dem letzten Aufschwung der antiken Plastik unter Hadrian hat die Stempelschneidekunst keinen Anteil; mit Hadrian beginnt ihr Verfall. Erst leise, noch bleibt die formale Schönheit, noch die äußere Ähnlichkeit, aber die Durchmodellierung des Reliefs wird flach und leer. Mit den späteren Antoninen von Marcus Aurelius an, werden die Münzbilder oberflächlich und geistlos. Die Haare werden schematisch behandelt; ein erschreckendes Zeichen sinkender Beobachtung ist die Frontstellung des Auges in Profilköpfen, ein Zurücksinken auf eine primitive Kunststufe; selbst die äußere Ähnlichkeit wird vernachlässigt und die Beseelung fehlt ganz. Etwas besser sind die Münzen der folgenden Zeit, der Severe und Gordiane. Ihre Münzmeister sind gewissenhafte Medailleure von mäßigem Können und ohne Geist. Aber es fragt sich auch, ob diese Imperatoren zur Entfaltung von Geist bei Aufnahme ihrer Bildnisse, Anlaß gegeben haben. Die Münzbilder erreichen die Ähnlichkeit, schön waren diese Kaiser alle nicht. Ab und zu begegnet uns ein Charakterkopf, der zu besserer Behandlung anregt. Das technische Können hält sich durch Jahre auf ziemlich gleicher Höhe. Das Profil ist meist gut gegeben, auch der Mund. Die Zeichnung der Augen ist schlecht, obwohl sie noch fast immer im Profil gegeben werden. Haar und Bart sind kurz geschoren und durch kurze vertiefte Striche angegeben.

Hadrian, 117—138. (G. M. 6567; Cohen 1364). Die Münzen Hadrians weisen einen feststehenden Typus des Gesichts auf, der sich auch auf unserer findet. Die Behandlung ist einfach, etwas steif. Kaum besser ist die Silbermünze (G. M. 6564 Cohen 1147).

Sabina, Hadrians Gemahlin. (Dilherr Ae. 38; Cohen 68). Die Münze ist in der technischen Behandlung der Hadians verwandt.

Antoninus Pius, 138—161. (G. M. 17110; Cohen 1115). Die Münze ist schlecht erhalten, doch läßt sie eine sorgsame, etwas ängstliche Formbehandlung erkennen und sie entspricht in ihrer inneren Charakteristik dem, was wir über den Charakter Antoninus wissen. Die Goldmünze (Dilherr Au. 14; Cohen 312), ist hübsch modelliert, aber ohne Ausdruck, einen Christusbild des 18. Jahrhunderts ähnlich. Tafel II.

Faustina die Ältere. (G. M. 17143; Cohen 210). Die Münze ist von mittlerer Erhaltung, zeigt uns das Bild einer schönen Frau. Die Arbeit ist gut, wenn auch nicht eindringend. Die Münze ist nach dem Tod Faustinus um 145 geprägt.

Marcus Aurelius, 161—180. (Dilherr Ae. 60). Die kleine Silbermünze zeigt einen jugendlichen, bartlosen Mann. Die Ausführung ist kaum mittelgut. Noch geringer ist die Kupfermünze (G. M. 6590; Cohen 115), sie ist ein charakteristisches Beispiel der schlechten Münzen der Zeit, das Relief

ist oberflächlich und unsicher behandelt, das Auge nicht mehr ganz im Profil, die Haare schematisch, das Beiwerk hart. Das Relief ist ziemlich flach.

Faustina die Jüngere. (G. M. 6599). Diese Münze ist kaum besser als die vorige, wenn ihr auch das etwas stärkere Relief eine vollere Wirkung gibt. Die Ähnlichkeit Faustinas mit ihrer Mutter, der älteren Faustina, ist auch auf dem mittelmäßigen Bilde augenfällig.

Commodus, 180—192. (G. M. 6609), einer der Söhne des Marcus Aurelius und dessen Nachfolger war trotz des verschiedenen Profils dem Vater ähnlich, besonders in den stark vortretenden Augen. Unsere Münze zeigt einen nicht unschönen Kopf ohne Energie und Geist. Der Stil ist der der Münzen des Marcus Aurelius, die Arbeit ist gering.

Die Münzen des Annius Verus, des Lucius Verus und der Lucilla sind nicht besser als die hier erwähnten. Die der folgenden Kaiser stehen etwas höher, die Arbeit ist unbeholfen aber die Ähnlichkeit wird erreicht. Es genügt hier, einige herauszugreifen.

Septimius Severus, 193—211. (G. M. 17106), vergoldete Silbermünze. Der Vergleich mit größeren Bronzen zeigt, daß diese Münze, welche im Relief ganz gut wirkt, hinsichtlich der Ähnlichkeit zu den geringeren zählt. Der Charakter des Septimius Severus kommt in ihr so wenig als in den besseren zum Ausdruck.

Julia Domna. (G. M. 6618; Cohen 72), die zweite Gemahlin des Septimius Severus, wird als eine schöne und kluge Frau gerühmt. Die Münzen geben nur die äußerlichsten Merkmale, vor allem ihre perückenartige Frisur. Die kleine auf Tafel II abgebildete Silbermünze steht mit größeren Bronzen wenigstens nicht mehr in Widerspruch, als in anderen Fällen. Die Arbeit ist hinsichtlich der Gesamterscheinung nicht schlecht.

Caracalla, 211—217. (G. M. 6620; Cohen 358). Die kleine Silbermünze ist wie die meisten Denare Caracallas nicht charakteristisch.

Alexander Severus, 222—235. (G. M. 6634; Cohen 106). Die Bronzemünzen des Alexander Severus zeigen einen ziemlich übereinstimmenden Typus, der auch durch die Büsten des Kaisers als zutreffend erwiesen wird. Unsere Münze ist eine trockene, wenig künstlerische Arbeit, aber sorgfältig ausgeführt und als Porträt nicht schlecht. Hier tritt die langweilige Behandlung der Haare und des Bartes mit kurzen, vertieften Strichen auf. Ganz oberflächlich und geistlos ist die Silbermünze. (G. M. 13988; Cohen 183).

Julia Mamaea. (G. M. 6039; Cohen 10). Die Bronzemünze der Mutter des Alexander Severus gehört zu den besseren aus dem ersten Drittel des dritten Jahrhunderts. Sie stammt mit der Büste Mamaeas im Vatikan zwar nicht genau überein, doch aber soweit, daß sie noch als ein zutreffendes Bildnis gelten kann. Auch ist das Gesicht nicht ohne Ausdruck.

Maximinus, 235—238. (G. M. 6642; Cohen 10). Die Münze steht stilistisch der oben besprochenen Mittelbronze des Alexander Severus nahe, ja der Stempel kann von der gleichen Hand geschnitten sein. Der Kopf dieses Kaisers wird auf den Münzen verschieden gegeben. Mit der kapitolinischen Büste stimmt

Valerianus.

Postumus.

Quintillus.

Aurelianus.

Tacitus.

Probus.

Diocletian.

Diocletian.

Maximianus.

Constantius Chlorus.

Galerius.

Maximinus.

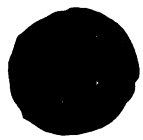
Helena.

Constantin d. G.

Constantin II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel III.

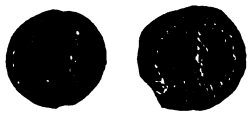
Magnentius.



Gratian.

Gratian.

Arcadius.

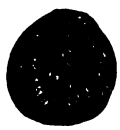


Anastasius.

Theoderich.

Athalarich.

Justinian.



Gunthamund.

Theodahat.

Thrasamund.

Constantin Pogonatos.

Phokas.

Leon XI.

Constantin X.

Liuva (?).

Recared.

Egica.

Langobarde.

Arrigis.

Grimoald.

Sighard.

Unbekannte Merowinger.

Siegebert III.

Ludwig d. Fromme.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel IV.

das Profil in seinen Grundzügen, nicht aber in den Einzelheiten überein, es darf kaum als sehr treffend bezeichnet werden.

Gordianus III. Pius, 238—244. (G. M. 6654; Cohen 254). Die leider durch Doppelschlag etwas entstellte, sonst gut erhaltene Mittelbronze zeigt abermals genau den gleichen Stil wie die des Maximinus und des Alexander Severus. Gordianus wurde 244 im Alter von 19 Jahren ermordet. Eine gute Büste von ihm besitzt das Louvre, sie muß noch in seinen Knabenjahren gefertigt sein. Das Bild unserer Münze zeigt ihn in etwas reiferen Jahren, es ist ähnlich, wenn auch äußerlich und geistlos behandelt.

Philippus Arabs, 244—249. (G. M. 6662; Cohen 59). Die Bronzemünzen des älteren Philippus haben ganz den gleichen Stil wie die vorhergehenden. Das Münzbild stimmt mit der schönen Büste im Vatikan gut überein, weniger die ziemlich lebendige Silbermünze. (G. M. 17092; Cohen 198).

Volusian, 352—253 (G. M .17134; Cohen 70). Das Bild ist trocken und oberflächlich, aber nicht ohne individuelle Züge.

Der Verfall der Stempelschneidekunst schreitet in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts fort. Noch ist die Fähigkeit, die Züge einer Persönlichkeit wiederzugeben, nicht erloschen und ab und zu begegnen uns Münzbilder, welche augenscheinlich charakteristisch und ziemlich gut ausgeführt sind, aber die große Menge ist schlecht. Die Formen sind mager, es besteht die Neigung, den Hals lang zu machen, den Kopf klein und oben abgeplattet.

Valerianus, 253—260. (G. M. 17101; Cohen 18, aber Silber). Die Silbermünze zeigt einen älteren Mann mit vollem Gesicht und dürfte ein ziemlich zutreffendes Bild des Kaisers geben, der von seinem 63.—70. Lebensjahre regierte. Tafel III.

Postumus, 258—267. (G. M. 6691). ein Usurpator in Gallien während der Regierung des Gallienus. Seine zahlreichen Münzen sind gut geschnitten und stimmen im Typus wohl überein.

Quintillus, 270. (Dilherr Aur. o. Nr.; Cohen 167). Quintillus der Bruder des Kaisers Claudius Gothicus folgte diesem 270 in der Regierung. Er soll nur siebzehn Tage regiert haben. Ist diese Angabe richtig, so müssen seine Stempelschneider Tag und Nacht gearbeitet haben, denn Cohen führt von ihm 74 Münzen an. Die äußerst seltene Goldmünze ist technisch gut gearbeitet, aber charakterlos und stimmt nicht zu den Großbronzen.

Aurelianus, 270—275. (G. M. 6701; Cohen 95). Das gleiche gilt von den Münzen dieses Kaisers. Sie zeigen den allgemeinen Kopftypus des späteren dritten Jahrhunderts ohne jegliche Sorgfalt der Individualisierung.

Tacitus, 275—276. (G. M. 6715; Cohen 137). Das fette Gesicht mit dem dürftigen Bart gab Anlaß zu etwas besserer Charakteristik, doch sind auch die Bilder dieses Kaisers flau.

Probus, 276—282. (G. M. 6717; Cohen 210). Die Münzen des Probus sind sehr zahlreich, aber sie begnügen sich zum größten Teil mit einer sehr allge-

meinen Charakteristik. Am besten sind die Großbronzen, deren wir keine besitzen.

Mit dem Ausgange des dritten Jahrhunderts schreitet der Verfall rascher vor. Man sieht, die Stempelschneider suchen noch individuelle Bilder zu gewinnen, aber sie vermögen es nicht mehr. Die Bilder eines Kaisers sind oft unter sich verschiedener, als die zweier. Das Relief wird flach, an Stelle der Modellierung tritt eine Art Zeichnung mit erhabenen Linien. Der Augenstern wird als voller Kreis angegeben. Das Bild ist starr und leblos. Nach der Mitte des vierten Jahrhunderts greift die äußerste Rohheit um sich. Die Münzen des Magnentius (350—353) sind von einer kindischen Unbeholfenheit. Es lohnt sich nicht hierbei zu verweilen, einige Beispiele bis zum Schluß des vierten Jahrhunderts mögen genügen. Ihnen folgen von Münzen der byzantinische Kaiser und germanischer Fürsten des 5. und 6. Jahrhunderts.

Diocletianus, 284—305. (G. M. 6730; Cohen 101; G. M. 6732; Cohen 436). Die Münzen Diolcetians weichen so vielfach von einander ab, daß wir sagen können, sie geben alle kein zutreffendes Bild des großen Kaisers. Vergleichen wir mit seinem Bilde die seiner Mitregenten.

Maximianus, 286—310. (G. M. 6751; Cohen 179 (?) und **Galerius**, 305—311 (G. M. 6769; Cohen 54), der sich auf seinen Münzen gleichfalls Maximianus nennt, so sehen wir, daß nun von einer Individualisierung überhaupt keine Rede mehr ist. Mit Recht bemerkt Bernoulli (III. 2. 205) von Galerius: Seine Bildnisse machen den Eindruck, als ob es bloße Reproduktionen von Typen der unmittelbar vorhergegangenen Kaiser wären, ohne allen individuellen Charakter.

Constantius Chlorus, 305—306. (G. M. 6768; Cohen 44) weist auf den Münzen einen ziemlich gleichbleibenden Typus mit sehr scharfem Profil auf, der Stil ist der gleiche wie der der Münzen seiner Mitregenten.

Helena. (G. M. 6811; Cohen 13). Es gibt von Helena auf Großbronzen Bildnisse, welche ziemlich individuell sind (Bernoulli III. 2 Münztafel VII. 1), die kleinen Münzen haben ähnliche Typen, aber verflacht.

Constantin der Große, 306—337. (G. M. 6790; Cohen 202). Von Constantin gibt es eine Anzahl größerer Medaillons, welche zu den besseren Arbeiten der Zeit gehören, aber ein idealisiertes Bild des Kaisers geben. Die Münzen, im Stil von denen der Zeitgenossen nicht verschieden, zeigen, daß sein Profil, wenn auch weniger scharf, dem des Vaters ähnlich war. Von Constantin an sind die Kaiser wieder unbärtig.

Maximinus Daza, 305—313. (G. M. 6777; Cohen 96). Mittelbronze im Stil des frühen 4. Jahrhunderts ohne individuelle Züge.

Constantin II., 337—340. (G. M. 6814; Cohen 38). Geistlos, aber zierlich gearbeitetes Bildnis des jugendlichen Herrschers.

Die Mittelbronzen Diocletians und seiner Mitregenten sowie Constantins und seiner Söhne bilden eine Gruppe für sich, die sich zwar nicht wesentlich von denen der unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Kaiser unterscheidet, aber doch

ein einheitliches Gepräge zeigt. Das Streben nach zierlicher Behandlung ist unverkennbar, allein das Können ist gering. Niemals weder vorher noch nachher wurde langweiliger und einförmiger gearbeitet. Die Individualisierung bleibt am Äußerlichsten haften und wird auch ihm nicht gerecht, von irgend welcher psychischen Charakteristik ist überhaupt keine Rede. Der Tiefstand des Könnens ist damit noch nicht eingetreten, aber schon unter dem Usurpator.

Magnentius, 350—353. (G. M. 6842; Cohen 31) wird er erreicht. Die Münze, welcher andere um ein Geringes bessere zur Seite stehen, ist unglaublich roh in der Auffassung des Bildnisses. Wir stehen in der Mitte des vierten Jahrhunderts. Von Julianus und von Theodosius haben wir keine Münzen. Tafel IV.

Gratianus, 375—383. (Dilherr Au. 17; Cohen 38; G. M. 6847; Cohen 34). Die Ausführung dieser kleinen Münzen ist unsicher und weichlich. Noch um eine Stufe tiefer steht die Goldmünze des **Arcadius,** Kaiser des oströmischen Reiches, 395—408. (Dilherr Au. 18). Nun tritt ein Stillstand ein. Die Münze des Arcadius vom Anfang des fünften Jahrhunderts ist stilistisch wenig verschieden von der des **Anastasius,** 491—518. (G. M. 7149) oder des **Justinian** 527—567 (G. M. 8215;) aus dem Anfang des sechsten. Auf Ähnlichkeit wird überhaupt nicht mehr gesehen. Die germanischen Könige setzen auf ihre Gold- und Silbermünzen die Köpfe der oströmischen Kaiser. Die kleine Silbermünze **Theoderichs,** 493—526. (G. M. 11862) trägt das Bild des Anastasius. Der Stempel zur Münze Theoderichs mag von einem Stempelschneider des Kaisers geschnitten sein. Die Silbermünze von Theoderichs Nachfolger **Athalarich,** 526—534 (G. M. 11850) hat das Bild des Kaisers **Justinian,** 527—567 und zwar in besserer Ausführung als auf der Goldmünze dieses Kaisers (G. M. 8215). Die Goldmünze mit dem Kopfe Justinians (G. M. 12403) ist provinziell oder barbarisch (westgotisch?). Die Mittelbronze des Ostgothen **Theodahat,** 534—536 (G. M. 1788) zeigt in starren Formen doch wieder bildnismäßige Züge.

Auf oströmischen Münzen tritt sofort nach der Teilung des Reiches ein neuer Typus der Münzbilder auf. Der Kaiser erscheint im Brustbild von vorn, er hält in der rechten Hand, über die Schulter gelehnt, eine Lanze oder ein Szepter. Der Kopf ist mit einem Helm bedeckt und gewöhnlich etwas nach links gewendet. Der Typus kommt schon auf Münzen des Arkadius vor (Sabatier, discription générale des monnaies byzanticus I. Pl. III.). Er bleibt lange Zeit sehr gleichartig.

Konstantin IV. Pogonatos 668—685. (Dilherr Au. 16; Sabatier II. S. 17, No. 20). Goldmünze, dekorativ sehr gut gearbeitet, die Bildnisähnlichkeit höchstens ganz äußerlich.

Das Frontbild kommt schon auf antiken Münzen vor. Die Köpfe der Gottheiten auf griechischen Städtemünzen, namentlich aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. sind oft so gegeben. Die Darstellungsweise entspricht sehr wohl dem hohen Reliefstil der griechischen Münzen. Für Bildnisse ist sie weniger geeignet; auf den Münzen der hellenistischen Dynasten kommt sie nur ausnahmsweise vor, unter den römischen Kaisermünzen kenne ich nur solche von Postumus, 258—267, welche das

Frontbildnis tragen. Auf sassanitschen Münzen erscheint es erst später als in Byzanz, sie schließen sich zuerst an achaemenidische Vorbilder mit Profildarstellung an. In Byzanz ist das Frontbild vom 6. Jahrhundert an herrschend.

Phokas, 602—610. (G. M. 13882; Sabatier I. Pl. XXVII). Äußerlich ähnlich, aber starr.

Leo VI., 886—911. (G. M. 10439; Sabatier II. Pl. XLV), und **Constantin X.** mit seinem Sohn. (Dilherr Au. 22; Sabatier II. Pl. 46) mögen als Beispiele genügen. Der Stil ist hier ganz leblos, fast ornamental geworden.

Bildnisse auf Diptychen.

Neben die Münzbilder treten vom fünften Jahrhundert an die Bildnisse auf Diptychen. Sie haben, wie die Münzbilder, den Vorzug, daß sie fast alle fest datiert sind. Sie treten in einer Zeit auf, in welcher das Münzbild schon ganz konventionell geworden ist und haben, wie die Münzen des fünften und sechsten Jahrhunderts, keinen großen Bildniswert.

Diptychen sind Schreibtafeln, welche, aus zwei Platten bestehend, auf- und zugeklappt werden können. Hier haben wir es mit Elfenbeintafeln zu tun, die auf der Außenseite mit Reliefs geschmückt sind. Sie dienten als Geschenke. Insbesondere war es üblich, daß die Konsuln beim Antritt ihres Amtes den Kaiser und andere vornehme Personen mit Diptychen beschenkten. Man nennt diese Diptychen Konsulardiptychen; sie tragen gewöhnlich auf einer oder auf beiden Tafeln das Bild des Konsuls. Anordnung der Komposition und Darstellung der Figur sind anfangs mannigfach verschieden, gegen Ende des fünften Jahrhunderts tritt eine feststehende Kompositionsformel ein und die Darstellung der Person wird schematisch. Sie ist so allgemein gehalten, daß man oft zweifeln kann, ob sie das Bildnis des Konsuls ist, dessen Namen das Diptychen trägt. Einige tragen individuelle Züge wenigstens soweit, daß man sie sofort als Bildnisse anerkennt, andere aber würden wir ohne die Beischrift und ohne Kenntnis ihrer Bestimmung nicht als Bildnisse ansprechen.

Aber die Frage ist nicht so klar, daß sie sofort entschieden werden könnte. Die Anforderungen, welche man an die Ähnlichkeit eines Bildnisses stellt, sind zu verschiedenen Zeiten verschieden und waren im fünften und sechsten Jahrhundert äußerst gering. Daß die Münzbilder der oströmischen Kaiser zu ihren Lebzeiten gefertigt nicht einfach den Kaiser, sondern Honorius, Anastasius, Justinian u. A. darstellen sollen und wollen, haben wir gesehen, aber wir haben auch wahrgenommen, mit welch bescheidenen Leistungen man sich begnügte. Selbst wenn wir von den rohen Arbeiten entlegener Provinzialkunst und von den Nachahmungen der Barbaren absehen, welche nicht mehr als Bildnisse gelten können, ist auch bei den besten Münzbildern das individuelle Ingrediens gering. Bei einigen Konsulardiptychen aber vermisse ich es vollständig. Anastasius, 517 Konsul des Ostens, Magnus, 518 Konsul des Ostens sind Schemen ohne alles individuelle Leben, von einer Allgemeinheit der Gesichtsbildung, die kaum übertroffen werden kann. Sie stellen einen Konsul in Amtstracht dar, keine bestimmte Person. Ich kann mich nicht

Diptychon des Konsuls Felix. 428.

Diptychon einer römischen Familie. Um 400.

davon überzeugen, daß sie auf Bestellung gemacht sind und das Bildnis des Konsuls enthalten, dessen Namen sie tragen, ich glaube vielmehr, daß es rein industrielle Erzeugnisse sind, welche auf Vorrat gearbeitet und nur nach Bedarf mit dem Namen des Käufers versehen wurden. Man sehe aber, was E. Molinier in seiner Historie générale des arts appliqués à l'industrie I, S. 5 für die gegenteilige Ansicht beibringt. — Ich bespreche einige Diptychen, jedoch nur soweit, als sie für die Geschichte des Bildnisses von Belang sind.

Römische Familie. Anfang des fünften Jahrhunderts. (Molinier 1, Wilh. Meyer 47 a b [1]) Auf der einen Platte ist der Mann, auf der anderen die Frau und ein Knabe dargestellt. Der Mann zeigt indivuelle Züge, er hat ein schmales, nach oben breiter werdendes Gesicht, kleinen Mund mit vollen Lippen, lange, gerade Nase, mäßig große, weit geöffnete Augen, kurzen Bart. Die Darstellung macht den Eindruck der Ähnlichkeit, wenn sie auch ziemlich äußerlich behandelt ist. Die Gesichter der Frau und des Kindes sind rund und voll, weniger charakteristisch als das des Mannes, aber doch glaubwürdig als Bildnisse. Zur Bestimmung der Personen fehlen alle festen Anhaltspunkte. Es ist zu bedauern, daß sie unter verschiedenen Namen kritiklos als gesicherte Porträts bestimmter Personen des sinkenden Reiches in illustrierte Geschichtswerke aufgenommen worden sind. Tafel V.

Felix, 428 Konsul des Westens. (Molinier 3; Meyer 2). Das Original in der Bibliothèque nationale zu Paris. Auch diese Darstellung ist als Bildnis

Diptychon des Konsuls Asturius.

1) Emile Molinier, hist. gén. des arts appliqués à l'industrie. — Wilhelm Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibliothek in München; in den Abhandlungen der K. b. Akademie d. W. Phil. Cl. XV. S. 1 ff.

kenntlich; die Auffassung ist ähnlich wie auf dem vorigen Diptychen, die Ausführung weniger sorgfältig, aber etwas lebendiger.

Asturius, 449 Konsul des Westens. (Molinier 4, Meyer 3). Das Gesicht des sitzenden Konsuls bietet nur noch einen Schatten von Ähnlichkeit und die Ausführung ist roh und unbeholfen.

Tafel VI. **Unbekannter Konsul,** zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts. (Molinier 38, Meyer 63). Das Original im Domschatz zu Halberstadt. Abendländische Arbeit. Auf den beiden Platten sind drei Männer abgebildet, ihre Züge sind verschieden und man hat wenigstens bei denen auf der zweiten Platte den Eindruck, daß individuelle Charakteristik angestrebt ist. Die Ausführung ist ziemlich roh, die Erhaltung schlecht. Die Datierung des Halberstädter Diptychons auf die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts scheint mir nicht ganz unzweifelhaft zu sein, es könnte auch als provinzielle Arbeit einer älteren Zeit angehören. Doch kenne ich das Vergleichsmaterial nicht genug, um meine Zweifel begründen zu können.

Philoxenus, 525 Konsul des Ostens. (Molinier 29, Meyer 26). Original in der Bibliothèque nationale zu Paris. Aus der Reihe der sehr gleichförmigen Diptychen des sechsten Jahrhunderts tritt das des Philoxenus sowohl durch die Komposition wie durch die Behandlung der Figuren heraus. Auf jeder Tafel sind drei Kreise, im oberen das Brustbild des Konsuls mit der Trabea bekleidet, im mittleren die Inschrift, im unteren das Bild einer Frau. Die Züge des Mannes wie der Frau haben ein individuelles Gepräge. Die Wangen und das Doppelkinn des Mannes, wie der Schnitt des Mundes und die eigenartige Behandlung der Haarlocken sind entschieden nach Beobachtungen an der Natur gemacht und weichen von dem allgemeinen Typus der Zeit so weit ab, daß wir die Darstellung sicher als ein Bildnis und zwar als ein nicht unzutreffendes bezeichnen dürfen. Auch das Bild der Frau hat namentlich im unteren Teil des Gesichts etwas individuelles, von dem herrschenden Typus abweichendes. Gleichwohl bleibt es fraglich, ob wir eine bestimmte Person oder eine Allegorie vor uns haben.

Das Bild des Philoxenus ist das letzte, welches ich als Bildnis anerkennen kann. Aber schon vor seinem Konsulat kommen Konsulardiptychen vor, auf welchen das Bild des Konsuls aller individuellen Züge bar ist. Als Beispiel mag ein Diptychon genügen, das ohne ausreichenden Grund dem **Magnus,** 518 Konsul des Ostens, zugeschrieben wird. (Molinier 24, Meyer 31). Die Übereinstimmung des Gesichtes des Konsuls mit denen der hinter ihm stehenden allegorischen Gestalten der Roma und Constantinopolis zeigt klar, daß hier nur ein Konsul, nicht aber eine bestimmte Person dargestellt ist, soferne nicht das gekräuselte Haar als individualisierendes Zeichen gelten soll. Auch wenn dies zutreffen sollte, wäre damit bewiesen, daß die Bildniskunst vom Wesentlichen auf das Unwesentliche, auf äußerliche Merkmale zurückgesunken ist, von welchem sie auf primitiven Kunststufen ihren Ausgang genommen hat.

Die antike Bildniskunst hat ihren Lauf vollendet. Werfen wir einen Blick auf den Weg zurück, welchen sie seit dem Beginn der römischen Kaiserzeit durchlaufen

hat. Zur Zeit des Augustus ist der Höhepunkt schon überschritten, aber das künstlerische Vermögen ist noch sehr groß und die besten Kräfte werden in den Dienst des Kaisers gezogen.

Es waren Griechen, und als ein Sproß der griechischen Kunst muß, wie ich schon eingangs betont habe, die römische Bildniskunst betrachtet werden. Schon im dritten Jahrhundert ist in den Büsten der Diadochen das Äußerste an realistischer Bildnistreue erreicht. Die Bildnisse der claudischen Kaiser zeigen eher ein Zurückgreifen auf typische Formgebung, sie sind mit bewußter Absicht dem Bilde des Augustus genähert. Wie weit dies mit allgemeinen stilistischen Strömungen der Zeit in Zusammenhang steht, soll in dem engen Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Die Münzbilder sind von einer reifen und vollen Schönheit, sie bleiben auch bei einer sehr ins Einzelne gehenden Durchbildung frei und groß. Der Stil ändert sich bis auf Hadrian kaum. Dann tritt der Verfall ein, und zwar im Münzbilde weit entschiedener als in der großen Plastik. Während noch unter den Severen Meisterwerke der Bildniskunst wie die Büste des Caracalla in Berlin geschaffen werden, sind die Münzbilder der Antonine schon durchgehends erschreckend geistlos und nachlässig gearbeitet. Etwas besser sind die Münzen der Severe, der Gordiane und ihrer nächsten Nachfolger. Ihr Stil ist trocken, ihre technische Ausführung mittelmäßig, aber sie erreichen im allgemeinen die Ähnlichkeit. Mit dem Ausgang des dritten Jahrhunderts sinken die Anforderungen an die Ähnlichkeit auf eine ganz niedrige Stufe, der Stil schwankt zwischen Relief und Zeichnung, die technische Ausführung ist unbeholfen. Das Gefühl für den organischen Bau des Gesichts schwindet, man begnügt sich mit einer mehr oder minder unvollkommenen Wiedergabe einzelner Merkmale; Nebensächliches wie die Tracht tritt in den Vordergrund. Schließlich werden nur noch die Standesabzeichen gegeben, das Münzbild hört auf Bildnis zu sein, es ist Symbol geworden.

Daß in der Frühzeit des sechsten Jahrhunderts noch eine beschränkte Fähigkeit der charakteristischen Darstellung bestimmter Personen vorhanden war, zeigen einige Diptychen. Aber die meisten von diesen Erzeugnissen der Kleinkunst lassen erkennen, wie wenig Wert man auf die Bildnistreue legte.

Dieser Verzicht ist ein Symptom einer allgemeinen Erscheinung, eines vollständigen Wandels des Kunstgefühls. Die lineare und plastische Anschauung, welche die griechische Kunst beherrscht und zur höchsten Vollendung der Form geführt hat, tritt zurück, der plastische Formensinn erlischt, die bildende Kunst gelangt zu völliger Vernachlässigung der formalen Durchbildung. Man sucht und findet Ersatz in einer Kunst, welche durch Licht und Farbe wirkt und das psychologische Moment der Stimmung einführt, das wissenschaftlich kaum faßbar ist. Wer in Ravenna die kleine Grabkapelle der Galla Placidia betritt, wird inne, mit welcher Macht hier nur durch Licht und Farbe ein sehr starker ästhetischer Eindruck erzielt wird. Doch wir können nur ermessen, wie der Raum auf uns wirkt. Es ist ja anzunehmen, daß die Wirkung auf die Menschen des fünften Jahrhunderts ähnlich war, aber wenn wir von dem Stimmungsgehalt alter Kunstwerke sprechen, projizieren wir doch nur unser Gefühl in frühere Zeiten.

Noch ein zweites wirkte zersetzend auf den Formensinn. Die spätantike Kunst, namentlich die christliche, operiert in ausgedehntem Maße mit Assoziationsvor-

stellungen, welche durch Symbole hervorgerufen werden. Das aber führt von der Anschauung, der einzigen Grundlage ästhetischer Wirkung, in Gebiete, die der Kunst fernliegen.

Es wäre verlockend, die Entwickelung der spätantiken Poesie zu der der bildenden Kunst in Parallele zu setzen. Es ist kaum zufällig, daß gleichzeitig mit dem Schwinden des plastischen Formensinnes der quantitierende Vers in Verfall gerät und daß der akzentuierende rhythmische mit dem Reimschluß in Aufnahme kommt. Hier sei nur darauf hingewiesen.

(Fortsetzung folgt.)

Diptychon des Konsuls Philoxenus. 525.

Diptychon eines unbekannten Konsuls. Um 450.

Diptychon des Konsuls Magnus (?). 518.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel VI.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Alfred Walcher Ritter von Molthein, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern Oesterreich ob der Enns und Salzburg bei besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Hafner. Wien 1906.

Die Geschichte der deutschen Keramik hat im letzten Jahrzehnt durch die immer weiter greifende Sammlertätigkeit auf diesem Gebiet zu manchen neuen und glücklichen Ergebnissen geführt. Eines der schwierigsten Kapitel bildete von jeher die Provenienz und Entwicklung der aus gewöhnlichem Töpferton mit Buntglasur hergestellten Ware, die sich in zwei Hauptgebiete, die Gefäß- und die Ofenkeramik abteilen läßt. Nur sehr zeit- und müheraubende Spezialstudien

Abb. 1. **Nürnberger Hafnerkrug,**
der Preuningschen Werkstätte zugeschrieben.

für kleinere lokalere Gebiete können Aussicht geben, in das noch vielfach herrschende Chaos Ordnung zu bringen. Alfred von Walcher, der Kustos der berühmten Sammlungen des Grafen Wilczek hat diese Aufgabe bezüglich Salzburgs und Österreichs für die Renaissanceperiode in einem musterhaft angelegten Werke in Angriff genommen, wie es seines Gleichen auf deutschem Boden noch nicht gefunden hat. Auch wenn man nicht allen Schlüssen des Verfassers beistimmen kann, so trägt

die Herbeischaffung alles nur erreichbaren urkundlichen und Denkmälermateriales und seine sorgfältige Prüfung zur Aufhellung des gerade in jenen Gebieten glänzend vertretenen Kunstzweiges doch wesentlich bei.

Den Beginn der Untersuchungen macht v. Walcher mit der Stadt Steyr, deren Bedeutung als Transitplatz für den deutsch-italienischen Handel er auch als ausschlaggebend für die große Hafnerindustrie ansehen möchte. Nach kurzer Erzählung der Geschichte des dortigen Hafnergewerbes und Aufführung der nachweisbaren Meister geht er mit Geschick an die Zusammenstellung der vermutlich in Steyr gefertigten Gefäße ein. Hier wie an anderen Stellen des Werkes muß freilich bemerkt werden, daß die Versuche, unbezeichnete alte Gefäße auf Meister zu beziehen, von denen nichts als der Namen überliefert ist, zu gewagt erscheint. Die Blütezeit der Steyrer Hafnerkeramik fällt in die Jahrzehnte um 1600. Sodann wendet er sich den Hafnern im Kremstale zu, die durch die Art der Verwendung von Reliefauflagen und die Art der Zinn- und Blei-

Abb. 2. **Nürnberger (?) Krug mit Porträtmedaillons um 1530.**
Sammlung Figdor, Wien.

glasuren dem Verfasser eine enge Verbindung mit gleichzeitiger und vorangehender Gefäßkeramik in Nürnberg vermuten lässen. Der Export nach dort, insbesondere der Plutzer genannten Weinkrüge, wovon Abb. 1 ein Beispiel aus der Sammlung Wilczek[1]) gibt, ist sicher und ebenso die technische und stilistische nahe Verwandtschaft dieser und der Kremstaler Hafnergeschirre, so daß außer dem Exportgut selbst, wohl auch die Ansäßigmachung eines oder mehrerer Nürnberger Hafner, von Gesellen, die dort gearbeitet, sehr wahrscheinlich wird. Daß der in Kremsegg genannte Hafner Acher, der die neue „aufgelegte" Ware nach vorhandenen Akten einführte, der

1) Die Klischees zu dieser wie zu den folgenden Abbildungen wurden für diese Besprechung von Herrn v. Walcher freundlichst überlassen.

Überbringer der Nürnberger Tradition war, bleibt zum mindesten wahrscheinlich. Ein weiterer Abschnitt beschäftigt sich mit den Welser und Ennser Töpfereien. Die Hypothese über die Gefäße mit Sandanwurf und Porträts als Erzeugnisse der Nürnberger Werkstatt Oswald Reinhart, Nickel und Hirsvogel möchte ich in diesem Zusammenhang doch nicht für völlig begründet erachten, noch weniger den etwas phantastisch konstruierten Zusammenhang Reinharts mit dem angeblichen Zwinglibecher. Novellen sind in der Kunstgeschichte stets von Übel. Betrachtet man die Wanderung der rheinischen Steinzeugdekoration durch ganz Deutschland, so wird man bei dem ja heute noch stattfindenden Wandervertrieb keramischer Erzeugnisse das Vorkommen ähnlicher Formen und Techniken in jener Zeit auch ohne spitzfindige Erörterungen begreifen. Immerhin mag Nürnberg eher als Köln für die oben erwähnte Hafnerwaren den ersten Ausgangspunkt gebildet haben (s. Abb. 2 u. 3). Neben dem in Wels sehr viel vorkommenden gekörnten Grunde, kommen auch gepunzte Stücke in den in der Gegend gemachten Funden vor. Im weiteren

Abb. 3. **Nürnberger (?) Hafenkrug um 1550.**
Österreichisches Museum, Wien.

Verlauf werden von einer Reihe weiterer Städte und Märkte meist des nördlichen Oberösterreichs Notizen gebracht und das hiezu gehörige Denkmälermaterie abgebildet. (Proben in Abb. 4 u. 5.) Dann wendet sich die Betrachtung dem Salzkammergut zu. Der an erster Stelle zu nennende Ort ist Gmunden am Traunsee, über dessen Hafnergeschichte wir allerdings erst seit dem 17. Jahrhundert Genaueres wissen. Von den Hafnerorten ist Frankenberg (ursprünglich Zwispallen genannt) und Sitz des Khevenhüllerschen Grafengeschlechtes, weitaus der wichtigste. Eine interessante Hypothese bezüglich der Hinwirkung Augustin Hirsvogels auf die Frankenburger Töpferei knüpft v. Walcher an die enge Bekanntschaft des Nürnberger Künstlers mit dem kaiserlichen Kammerrat Christoph Khevenhüller. Ins Salzkammergut versetzt Walcher auch den sehr frühen, interessanten Weinkühler der Sammlung Lanna in Prag, auf Grund des Vorkommens desselben Modells

mit Josua und Kaleb an einem Halleiner Ofen. Bezüglich der möglicher Weise dem Salzkammergut entstammenden Wasserblase im Germanischen Museum ist zu bemerken, daß sie auf der einen relifierten Seite nicht eine Darstellung der Ohrenbeichte, sondern Adam und Eva in einer im Maßstab der Figuren und Auffassung von der anderen Seite völlig verschiedenen Auffassung zeigt, ein weiterer Beweis, daß die Hafner ziemlich wahllos Model der verschiedensten Provenienz verwendeten.

Den letzten Abschnitt über Gefäßkeramik nimmt Salzburg ein, das in dieser Beziehung wie auch in der Ofenkeramik in den behandelten österreichischen Kronländern unbedingt die erste Stelle einnimmt. Die Zuweisung des schönsten keramischen Werkes der Renaissance der deutschen Kronländer Österreichs, der Zunftkachel der Sammlung Figdor nach Salzburg dürfte jedenfalls richtig sein, ebenso die daran anschließenden Werke, wenn auch hier, wie überall, der Verfasser geneigt ist, eine ansprechende Namenshypothese wie in diesem Falle des Thomas Strobl als feste Tatsache anzunehmen.

Abb. 4. **Buntglasierte, oberösterreichische Feldflasche aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh.** Sammlung Figdor, Wien.

Den letzten weitaus umfangreichsten Abschnitt der geschichtlichen Untersuchung bildet derjenige über die Ofenkeramik Oberösterreichs und Salzburgs. Die Untersuchung geht naturgemäß vom Hohensalzburger Ofen aus, den v. Walcher mit ausführlichen Darlegungen für eine Halleiner Werkstätte reklamiert. Daß er heimatlichen Ursprungs ist, wird heute wohl niemand mehr in Abrede stellen; aber das nächstliegende wird doch immer bleiben, ihn in Salzburg selbst entstanden zu denken. Sehr dankenswert ist die Zusammenstellung der einheimischen Kacheln vor dem Eindringen der alle Model der deutschen Gaue nivellierenden Vorlagen der Kleinmeister. Material und Art der Glasur geben späterhin allein noch die Handhaben zu richtiger Bestimmung. Beizustimmen ist Walcher wohl in der Zuschreibung des kostbaren Ofens mit den freien Künsten im Germanischen Museum an einen österreichischen Meister, wogegen die Deutung der Initialen desselben auf Andre Finkh-Wels, schon wegen der Datierung unbedingt abzulehnen ist. Der Einfluß der Nürnberger Ofenkeramik auf die übrige deutsche und insbesondere die österreichische wird meines Erachtens von Walcher und anderen stark überschätzt. Die Vorlagen, wie die Model-

abdrücke der Durchschnittsware waren allerdings vielfach die gleichen, weiter aber von einer führenden Rolle Nürnbergs sprechen zu wollen, geht nicht an. Gerade die besten Arbeiten Nürnbergs von 1540—1640 haben anderwärts wenig Nachahmung gefunden.

Neue wichtige Aufschlüsse bringt v. Walcher über die von den österreichischen Hafnern geschaffenen Bildplatten, der, wenn ich so sagen darf, vom Ofen losgelösten großen Kachel. Leider geht Walcher auf die möglicher Weise bei dem engen Zusammenhang der Innstädte mit Salzburg und Oberösterreich wohl auch dort entstandene größte, schönste und früheste Arbeit dieser Art, das Hellersche Epitaph von 1542 aus Wasserburg, jetzt im Germanischen Museum, nicht näher ein und verweist hier, wie bei dem sicher auf einen Salzburger Künstler zurückgehenden Jakobsberger Relief von 1589 (Bez.-A. Rosenheim, dem Bistum Salzburg angehörig) auf einen Nürn-

Abb. 5. **Bunte Tonschüssel um 1600, vermutlich aus dem Salzkammergut, um 1600.** Sammlung Figdor, Wien.

berger Formschneider Michael Reinhart, der kaum von 1542—1589 gearbeitet hat. Der Stil bei der Arbeiten ist ziemlich verschieden, für Nürnberg aber ganz unmöglich.

Neben der stilkritischen Arbeit der ersten Abschnitte hat v. Walcher auch der Publikation des einschlägigen Urkundenmaterials, soweit es bis dahin vorliegt, sein Augenmerk gewidmet. Weniger kunst- als kulturgeschichtlich, als Dokumente des Gewerbelebens sind die im Anhang abgedruckten verschiedenen Hafnerordnungen aus den beiden fraglichen Kronländern von hohem Wert. Es sind dies die Hafnerordnung für die Stadt Steyr von 1485, bezw. 1628, die Ordnung des Hafnerhandwerks der Stadt Wels von 1589, die Hafnerordnung für die sieben landesfürstlichen Städte Oberösterreichs von 1651, die Hafnerordnung für Oberösterreich von 1669, die Hafner-

ordnung für den Markt Frankenburg, erlassen vom Grafen Franz Christoph Khevenhüller von 1632 und die Salzburger Hafnerordnung des Erzbischofs Johann Jakob von Khuen-Belasy von 1578. Nach derselben Richtung bewegen sich die weiter abgedruckten Urkunden, ein Welser Lehrbrief von 1535, ein Streitentscheid zwischen der Steyrer Hafnerzunft und dem Kremsegger Meister Acher durch den Steyrer Bürgermeister 1581 und ein Hausierverbot für Hafnerwaren in Steyr 1628. Trotz der etwas ermüdenden Weitschweifigkeit, wie sie den Handwerksschriften eigen zu sein pflegen, fällt doch mancher Lichtstrahl in das kleinbürgerliche süddeutsche Leben der Zeit.

Gleichhoch wie die Bedeutung der wissenschaftlichen Forschung möchte ich für Fach- und Sammlerkreise den illustrativen Teil des Werkes stellen. Hier ist einmal an einem kleinen, scheinbar unbedeutenden Zweig des Kunsthandwerks gezeigt, wie weit wir heute in der Wiedergabe farbiger Vorlagen gekommen sind. Die farbige photomechanische Wiedergabe der Tafeln ist eine so ausgezeichnete, daß diese Abbildungen den höchsten Anforderungen für die stilkritischen

Abb. 6. **Grünglasierte Terrine, Salzburg, um 1600.**
Sammlung Schwarz in Wien.

Vergleichungen genügen. Die ja hauptsächlich durch die Farbe, weniger durch die Form wirkenden, hier in Betracht kommenden Hafnererzeugnisse sind auf den dreizehn bunten Tafeln in Mehrfarbenautotypie und farbigem Lichtdruck förmlich lebendig geworden. Auch die nicht polychromen Lichtdrucke geben die farbigen Wirkungen trefflich wieder.

Im übrigen hat v. Walcher mit dankenswerter Vollzähligkeit alles nur irgendwie zur Frage wichtige Material in Abbildungen gebracht, in nicht weniger als fünfundzwanzig Tafeln und 140 Textabbildungen, so daß man diese Arbeit gleichzeitig als ein ziemlich vollständiges illustriertes Inventar der bis jetzt bekannten Oberösterreicher und Salzburger Hafnerkeramik betrachten kann.

Daß die mit peinlichster Sorgfalt durchgeführte Arbeit auch typographisch den höchsten Anforderungen entspricht, kann nach dem Gesagten als fast selbstverständlich gelten, ebenso das sorgfältige Register die Benutzung für den Museumsfachmann und Sammler wesentlich erleichtern.

H. Stegmann.

Gemälde alter Meister im Besitz seiner Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen. Unter Mitwirkung von Wilhelm Bode und Max Friedländer, herausgegeben von Paul Seidel.

Rembrandt in Bild und Wort, herausgegeben von Geheimrat Dr. Wilhelm Bode unter Mitwirkung von Dr. W. Valentiner. Berlin, Rich. Bong, Kunstverlag.

Von den beiden in jüngster Zeit von dem rührigen Bongschen Kunstverlage in den Verkehr gesetzten Prachtwerken über ältere Malerei war das erste über den Familienbesitz der Hohenzollern an älteren Bildern bestimmt, als Huldigungsgabe anläßlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares zu dienen. Der Gemäldeschatz der preußischen Schlösser begann mit der Ausstellung einer wertvollen Auswahl der von Friedrich d. Großen gesammelten französischen Bilder auf der Pariser Weltausstellung 1900 die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf sich zu lenken. Die vorliegende Publikation, welche den gesamten Gemäldebesitz des preußischen Königshauses an künstlerisch wichtigen Stücke umfaßt, läßt erkennen, wie viel Interessantes und Schönes bei der in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts vorgenommenen Überführung des Hauptteiles des Gemäldebestandes in die königlichen Museen in den Schlössern, besonders von Berlin und Potsdam, zurückgeblieben und bisher der Forschung und dem Kunstfreund so gut wie unbekannt geblieben ist. Neben der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, die nirgends auf der Welt eine so quantitativ und qualitativ großartige, Vertretung aufweisen kann, haben sich insbesondere auch für die Kunst Cranachs und Rubens ungekannte, oder doch unbeachtete Schätze heben lassen. Der Herausgeber, als Vorstand der Königlichen Kunstsammlungen, macht den Leser zunächst mit der Sammlertätigkeit des preußischen Königshauses bekannt, wobei diejenige Friedrichs des Großen an erster Stelle steht, der nicht nur die französischen Maler seiner Zeit, sondern auch Correggio und andere Italiener, die großen Namen, wie Rubens und van Dyk in den Kreis seiner großzügigen Kunstleidenschaft zog. Die altdeutschen und altniederländischen Gemälde sind von Max Friedländer, die Holländer und Italiener von W. Bode, die Franzosen des XVIII. Jahrhundert wieder von Seidel behandelt. Die Namen dieser ersten Autoritäten ihres Faches verbürgen an sich den Wert des Gebotenen.

Die bildliche Ausstattung des Werkes ist eine ganz ausgezeichnete und in den 72 Kupferdrucktafeln hat der auf diesem Gebiet ja schon rühmlichst bekannte Verlag das Glänzendste zu so verhältnismäßig billigem Preise geleistet, was bisher auf dem deutschen Markte erschienen. Das gleiche uneingeschränkte Lob verdienen auch die noch zahlreicheren, zum Teil in größtem Maßstabe gefertigten Autotypien.

Das Werk über Rembrandt hat einen etwas anderen Charakter. „Rembrandt in Bild und Wort" will ein im Verhältnis zu seiner Ausstattung billiges Prachtwerk für den weiten Kreis deutscher Kunstfreunde sein. Auch hier stehen in gewissem Sinne die 60 Kupfergravüren nach Gemälden Rembrandts im Vordergrund, wenn sie auch an Feinheit und Tonigkeit an die des erstgenannten Werkes nicht ganz heranreichen. Daß ein auch in Illustrationsfragen so feinsinniger Mann wie Bode an der Reproduktion der Radierungen und Handzeichnungen in Autotypie auf stark glänzendem, gestrichenem Papier Gefallen gefunden haben sollte, ist indes wenig glaublich. Der Text mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und doch in warmer, leichtverständlicher Weise geschrieben, ist eine ganz ausgezeichnete Einführung in das Wesen des dem deutschen Volke so nahestehenden holländischen Meisters, wie sie bisher trotz der reichhaltigen Rembrandtliteratur nicht vorhanden war. H. St.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von Ludwig von Buerkel. Verlag von Georg D. W. Callwey, München. Bd. I 1906 und 1907 1. Halbband.

Ein seit vielen Jahren gefühltes Bedürfnis in Süddeutschland war es, für den gesamten kunstwissenschaftlichen Betrieb ein Organ zu schaffen, das für Süddeutschland und speziell für Bayern dieselben Ziele verfolgen solle, wie dies in Österreich vom Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, in Preußen durch das Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen geschieht. Versuche und Anregungen, eine ähnliche Publikation durch die staatliche Kunstverwaltung in die Wege zu leiten, sind bisher an der leidigen Geldfrage gescheitert. Im vorigen Jahre hat ein jüngerer Münchener Kunstgelehrter, Dr. Ludwig

von Buerkel, im Verein mit der Georg D. W. Callweyschen Verlagshandlung den anerkennenswerten Mut gehabt, die Lösung der wichtigen und schwierigen Aufgabe durch private Initiative zu versuchen. Die Publikation, die zugleich das offizielle Organ des Bayerischen Vereins der Kunstfreunde und der Münchener Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft ist, liegt im ersten Jahresband (1906) und in einem weiteren Halbjahresband (1907) vor. Der Herausgeber hat mit großem Glück verstanden, eine große Anzahl bedeutender Mitarbeiter zu gewinnen, und war offenbar bestrebt, das junge Unternehmen in möglichster Vielseitigkeit erglänzen zu lassen. Auf Inhalt und Wert der einzelnen zahlreichen Abhandlungen, die bisher erschienen, hier einzugehen, kann nicht versucht werden, es mag genügen, auf das Wichtigste der beiden ersten meist aus kleineren Arbeiten bestehenden Bände hinzuweisen. Aus der Archäologie bringt Adolf Furtwängler zwei bedeutsame Beiträge über die Sphinx des Athenetempels von Aegina und einen von ihm festgestellten vorzüglichen Bronzekopf des Kaisers Maximin im Münchner Antiquarium. Heinrich Bulle, Georg Habich und Johannes Sieveking behandeln antike Monumente aus Münchener Privatbesitz. Ein interessantes orientalisches Metallbecken aus dem Besitz der Münchener Staatsbibliothek wird von Friedr. Sarre und Max van Berchem vorgeführt. Über den neuerworbenen Franz Hals der Münchener Pinakothek und von ihm nachgewiesene altfranzösische Bilder ebendort schreibt Karl Voll. Der Geschichte der Malerei sind darin noch die Arbeiten Georg Gronau über eine Teilkopie eines Freskos des Dominico Ghirlandaio im Münchener Nationalmuseum, Wilhelm Pinders über eine Rubensskizze in Würzburg, August Goldschmidts über den interessanten Münchener Porträtisten J. G. Edlinger gewidmet. Mit der Geschichte der Plastik beschäftigt sich der wichtige Aufsatz G. Habich's über H. Leinberger, den mutmaßlichen Meister des Moosburger Altars, E. Bassermann-Jordan behandelt den Zusammenhang des Cellini-Perseus in Florenz mit dem Perseusbrunnen des Friedr. Sustris in der Münchener Residenz. In guter Weise orientieren dann die Berichte von Habich und Bassermann-Jordan über die Renaissanceausstellung des Bayerischen Museumsvereins und von Otto Weigmann über die retrospektive Ausstellung bayerischer Kunst 1906.

Im allgemeinen darf wohl gesagt werden, daß der wissenschaftliche Wert der publizierten Arbeiten ein bemerkenswert hoher ist, wenn auch manches kleinere Schnitzelwerk, das ebenso gut hätte ungedruckt bleiben können, mituntergelaufen ist. Die typographische und insbesondere die illustrative Ausstattung des Jahrbuchs ist eine mustergiltige und vornehme.

Die Aufgabe, die sich der Herausgeber der neuen Zeitschrift gestellt hat, ist, da auch die moderne Kunst und Kunsttheorie, sowie Museumskunde hereingezogen wird, eine überaus vielseitige. Ob in dieser Weise mit Erfolg weitergearbeitet werden kann, muß die Zukunft lehren. Den außerhalb der Münchener Verhältnisse stehenden Beurteiler möchten sich aber die folgenden Gedanken aufdrängen. Einmal, ob es nicht im Interesse einer großzügigen kunstwissenschaftlichen Publikation (nicht „Kunst"zeitschrift) läge, die ästhetisierende und kritische Betrachtungen über zeitgenössische Kunstfragen auszuschalten — denn für die moderne Kunst ist an anderen Orten reichlichster Raum zur Diskussion geboten —, dann ob Unternehmungen, die durchwegs nichts mit München oder Süddeutschland zu tun haben, wie Artikel ohne neue Ergebnisse über Madonnenreliefs der della Robbia, den Florentiner Giovanni di San Giovanni, ein Ton-Modell Michelangelos, Porträtbüsten Jacopo della Quericas in Amsterdam, den jüngst erworbenen Cranach-Altar bei Städel, eine Studie über Thomas Couture, nicht etwas stark den Eindruck von künstlich als Lückenbüßer herangezogenen Füllseln machen. Andererseits läßt sich wohl erwarten, daß, wenn das Münchener Kunstjahrbuch wirklich fruchtbringend für Herausgeber, Verleger und einen weiteren Leserkreis werden soll, der ziemlich exclusiv münchnerische Standpunkt des Unternehmens, der sich im etwas einseitigen Kreis der Autoren, wie in der vorwiegenden Sphäre des Inhalts kundgibt, auf eine breitere bayerische, bezw. süddeutsche Bassis gestellt wird. Sonst könnte im Laufe der Zeit die innere Existenzberechtigung der vielversprechenden Publikation sich zu ihrem Schaden mindern. H. Stegmann.

U. E. BERALD, HÖHNELPO

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Von

Dr. Edwin Redslob.

(Fortsetzung.)

VI.

Plastische Epitaphien um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Man müßte den einzelnen Werken der fränkischen Epitaphienkunst Gewalt antun, wollte man sie unter dem Gesichtspunkt einer abgeschlossenen Entwickelung betrachten.

In Städten außerhalb Frankens, zumal für Kreuzgänge von Domkirchen, hat sich mitunter eine gewisse Tradition in der Form der plastischen Epitaphien herausgestellt, die eine einheitliche Behandlung ermöglichen würde. In Nürnberg hat sich, wie es der Mannigfaltigkeit der Besteller und der Verschiedenheit der Verwendung im Innern und Äußern der vielen Kirchen entsprach, keine feste Gestaltung des Epitaphs ausbilden können. Die auf diesem Gebiete tätigen Meister haben neben ihren anderen heiligen Gemälden und Skulpturen auch solche geschaffen, die mit dem religiösen Gehalt den persönlichen Zweck des Gedächtnisbildes verbanden, die aber den anderen Werken so ähnlich sind, daß ihre gesonderte Behandlung nicht durch vereinheitlichende Hypothesen zu bequemer Übersichtlichkeit gebracht werden kann.

Immer wieder zur Betrachtung vereinzelt stehender Werke gezwungen, sehen wir, wie auch für unbedeutende Aufgaben, welche kleinen Handwerkern übertragen werden, diese eifrigen Meister eine selbständige Lösung erstreben. Niemals sind sie mit dem Überlieferten zufrieden; wohl benutzten sie die erweiterten Kenntnisse eines vorangehenden Meisters, aber der nächste sucht sofort seinen eigenen Weg einzuschlagen.

Daher diese verwirrende Fülle isolierter Werke, daher der Mangel an Tradition, daher dieser Reichtum lebenskräftiger Ansätze, die ungenutzt und ohne Nachfolge blieben.

Die Unfähigkeit, sich einer Überlieferung unterzuordnen, erklärt aber auch, warum bei aller Intensität der Auffassung das Niveau für die handwerklichen Arbeiten so niedrig ist, warum zum Beispiel die Nürnberger Steinmetzarbeiten hinter denen der Augsburger Handwerker zurückbleiben, deren Skulpturen infolge des traditionell geschulten ornamentalen Verständnisses sich organisch aneinanderreihen.

Aus solchen Gründen ist zu verstehen, daß sich nach den um 1380—1420 an St. Sebald und St. Moritz entstandenen Werken die Bedeutung der Epitaphienplastik für die Kunstentwicklung so schnell verminderte.

Als Ausnahmeerscheinungen sind zwei Werke zu nennen, die durch ihre freiplastische Gestaltung das Gebiet der Epitaphienkunst verlassen. Beide Figuren stehen an St. Sebald. Das erste, der Rieterschе Christus (Datum 1437)[56]), befand sich ursprünglich an der Sakristei und hat jetzt im Innern, rechts vom Peterschor seinen Platz gefunden. Neben dem Rieterschen Christus war ein Messingtäfelchen mit der Inschrift angebracht. Das zweite Werk, der Schlüsselfelderische Christophorus vom Jahre 1442, steht rechts vom Portal des Sebalder Westchores[57]). Zu der eigentlichen Epitaphienkunst haben sie beide keine Beziehung; zumal die Statue des Christophorus mit ihrem Reichtum plastischer Motive und der gedrungenen Formenbehandlung zeigt, wie wenig diese bescheidene Kunst einem frei entwickelten Schaffen genügen konnte.

Da es bei den anderen Epitaphien unmöglich ist, sie nach ihrer formalen Entwicklung zu gruppieren, wird sich eine Anordnung nach den Stoffen der Darstellung empfehlen.

I. Darstellungen der Kreuzigung.

Bei der Besprechung der Gethsemane-Reliefs hatte ich die letzten Werke mit ihren dicht im Raume zusammengeschobenen, untersetzten Gestalten als charakteristisch für den Stil der neuen Bürgerkunst hingestellt. In ähnlichen Formen sind zwei spätere Reliefs mit der Kreuzigung an St. Sebald gehalten, die eine (1448) für Hermann Maurer von einem handwerklichen Meister, der mit gesunder Kraft und fester Faust den Stein bearbeitet; die zweite zur Erinnerung an Burckhart Semmler († 1463), die sich in ähnlicher Weise durch kleine gedrungene Figuren von den Arbeiten der vorhergehenden Generation unterscheidet. Eine Beurteilung des Stiles im Einzelnen entzieht sich der Möglichkeit, da an der Kirche Kopien angebracht werden mußten, und die schon sehr zerstörten Sandstein-Originale — jetzt in der Krypta des Westchores aufbewahrt — noch eines Ausstellungsraumes harren. Indeß beim ersten Relief die Stifter in die Gruppe aufgenommen waren, ist bei dem zweiten die Abteilung für Stifter und Inschrift über der Hauptdarstellung angebracht.

Weiter ist die Kreuzigung für Hans Rebeck († 1482) im Wittelsbacher Hof des Germanischen Museums[58]) zu nennen und auf Werke in Bamberg sowie auf das reich ausgestattete Relief in St. Burkhard zu Würzburg hinzuweisen, das in architektonischer Umrahmung spätgotischen Geschmackes Christus am Kreuze zeigt, links Maria, von zwei Frauen gehalten, rechts Johannes, darüber den Pelikan, darunter den Löwen. Ein anderes, mehr handwerkmäßiges Kreuzigungsrelief ist an der Außenseite des dortigen Domes für den 1451 verstorbenen Hans Kraft gestiftet.

56) Pückler-Limpurg S. 145–149 mit Angabe der deutschen Inschrift auf der Konsole, 1757.

57) Würffel Diptycha ecclesiae Sebaldianae. Nürnberg 1757 Seite 11, Pückler-Limpurg S. 157 bis 160.

58) Gr. 202 mit den Todesdaten 1493 und 1482; aus dem Nürnberger Augustinerkloster stammend.

II. Darstellungen des Schmerzensmannes.

Der alte Hauptstoff der plastischen Epitaphien war die Darstellung des Schmerzensmannes.

Gern wählte man ihn oder die Gruppe der Dreieinigkeit, wenn das Bild des Verstorbenen die Hauptsache sein sollte. Im Entwurf zum Epitaph Ludwigs des Gebarteten († 1447) im National-Museum zu München[59]) wendet sich der Herzog betend der Dreinigkeit zu. Die Gestalt des Fürsten ist eine der besten Porträtdarstellungen, die wir innerhalb der Epitaphienkunst jener Zeit finden: wie durch ein Wunder überrascht blickt er auf die von Engeln umschwebte Erscheinung. Die ausgeführte Tafel bringt die Engel und Gott-Vater ungeschickt nebeneinander gereiht und trennt den Herzog von der heiligen Darstellung.

An einem Gedächtnisstein für Paul Truchs zu Dachsbach auf der Altenburg bei Bamberg steht eine kleine Christusgestalt im Zierrat, welches das Brustbild des Verstorbenen umrahmt. In Schwabach an dem großen Aufbau um die Freifiguren des Ritters Hans von Walderot († 1473) und seiner Frau († 1459) ist der Schmerzensmann unter dem gotischen Baldachin angebracht.

Ähnlich angeordnet ist das Epitaph für Joh. von Salfeld in der Erfurter Barfüßerkirche mit den Todesdaten 1394 und 1400 (Größe 1,57 : 2,40)[60]), und das nach Buchner zwischen 1410 und 1420 entstandene Grabmal des Grafen Albert von Kirchberg in Kapellendorf[61]), der mit seiner Frau den Schmerzensmann verehrt.

Als einige weitere Beispiele dieser meist durch Werke außerhalb Frankens zu belegenden Form greife ich heraus: mit den Todesdaten 1477 und 1461 das Epitaph für Daniel von Muderspach zu Limburg an der Lahn: unter drei reich verzierten Spitzbogen knieen zur Seite die Gatten, in der Mitte befindet sich eine Pietà in kleinen Verhältnissen; im Museum zu Heilbronn der Grabstein des Bürgermeisters Berlein († 1472), an dem die Ornamente der Umrahmung die heiligen Figuren enthalten, ein Typus, der vor allem an den Mainzer Bischofsdenkmälern reich ausgebildet wurde; im Wanddenkmal des Schenken Friedrich III. von Limpurg kniet der 1445 Verstorbene mit seiner Frau unter dem von einem Engel gehaltenen Veronika-Tuch.[62]) Aus solchen Grabsteinen und Epitaphienumbildungen hat sich dann die Form des in großer Architektur aufgebauten Renaissancewandgrabmals entwickelt, welches die Statuen der Fürsten und Bischöfe, meist vor dem Kruzifixus knieend, in rundplastischer Arbeit zeigt.

Wichtiger für unsere Untersuchung ist es, eine andere Umbildung zu verfolgen, die sich vom Monumentalen entfernt und die malerische Auffassung der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zur Geltung bringt: die Umgestaltung der

59) Bode S. 192 Abbildung des Entwurfs: Altertümer des bayer. Herrscher-Hauses. 1855 Kap. II (Tafel 8) Abb. d. ausgeführten Steines: Gerlach Taf. I, 1. Riehl, Abhandlung d. histor. Kl. d. kgl. bayer. Acad. d. Wissensch. XXIII Bd. I Abt. S 56.

60) Buchner S. 86 Tettau S. 174.

61) Buchner S. 91 und Tafel 8. Lehfeld, Thüringer Kunstdenkm. XVIII. S. 258 nimmt einen Italiener als Steinmetzen an. Dehio, Handbuch I S. 154.

62) Kunst- und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Fortsg. 32—35, 1907, S. 632, 633.

einfachen Darstellung des Schmerzensmannes zu dem reicheren Bilde der Gregors-Messe[63]). Das gemalte Zingl-Epitaph aus der Mitte des XV. Jahrhunderts ward schon genannt; bald danach ist das Wandbild der Gregors-Messe in St. Sebald entstanden[64]).

Plastisch finden wir diesen Stoff im Rieter-Epitaph (Todesdaten 1462 und 1476) im Germanischen Museum aus Sandstein gebildet. Streng symmetrisch in gehaltener Ruhe knieen Gregor und der Kardinal Bonaventura vor dem Altare; die zwei Stifterfiguren sind mit in die Gruppe aufgenommen, indem St. Franziskus den in Ordenstracht knieenden Peter, St. Klara die gleichfalls in

Abb. 8. Epitaph des Peter Rieter und seiner Frau Barbara (gest. 1462 und 1476) im Germanischen Nationalmuseum. Pl.-O. 191.

Ordenstracht knieende Barbara empfiehlt. Dieselbe Darstellung finden wir in einem Relief an St. Sebald. In Bamberg an der Pfarrkirche bringt ein kleines Relief für Heinrich von Schaumberg († 1501) überladen und unruhig bewegt die gleiche Szene[65]).

Die Kirche zum heiligen Kreuz in Nürnberg enthält ein farbiges Holzrelief als Epitaph der Wolkenstein (vom Jahre 1496), das im Geiste Wolgemuts komponiert ist und, seiner Größe entsprechend, zugleich als Altaraufsatz dient.

In der Plastik ist der Stoff durch jene Reliefs vorbereitet, die den Schmerzensmann von den Leidenswerkzeugen umgeben zeigen, ein Motiv, das schon im vierzehnten Jahrhundert aufkam, wofür ein Grabstein des Oberdorfer Friedhofs[66]) mit der Umschrift: ‚vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros portavit' als

63) Bischof Gregor faßte zuerst das Meßopfer als eine Wiederholung des Opfertodes Christi auf.

64) Traugott Schulz in der Denkmalspflege, VI, 1904 mit Abb. S. 43.

65) Das Relief in Münnerstadt (Unter-Franken) ist sehr schlecht erhalten.

66) Thüringer Kunstdenkmäler XXVI S. 8.

Beispiel anzuführen ist. Die Ausbildung der Komposition aber wurde von der Malerei gebracht und ist offenbar in den Niederlanden erfolgt, wie die von Tschudi für eine spätere Kopie nach dem Meister von Flémalle gehaltene Tafel der Galerie Weber zu Hamburg mit der Inschrift: „Dees tafel was gemaeckt int iaer Ons Heeren MVc. XIV" zu beweisen scheint[67]).

In Nürnberg tauchen, wie wir sahen, Darstellungen der Gregorsmesse in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auf. Weitere Beispiele sind das Bild Wolgemuts für Hans Meyer und seine Frau (Todesjahre 1473 und 1450) in St. Lorenz, das große Bild im Germanischen Museum vom Jahre 1493, und die Holzschnitzerei aus Rastatt im Germanischen Museum.

III. Madonnenbilder.

Spät erst wird die Madonna auf Nürnberger plastischen Epitaphien dargestellt: Eins der schönsten Madonnenrelief ist das zierliche Schutzmantelbild[68]) für Neidhard-Fugger (nach Mayer gest. 1497) an St. Sebald. Schlanke Figuren, schlanker noch erscheinend infolge der leichten, langen Falten der weichen Gewänder, die in feinem ornamentalen Schwung gezogen sind, verleihen dem Werke eine bewegliche Zartheit, die wie ein Nachklang gotischer Formen erscheint.

Aus Holz ist das Epitaph des Friedrich Gerung vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Germanischen Museum mit der in Dreiviertelrelief gearbeiteten Maria im Ährenkleide[69]), das ehemals an einem Rundpfeiler angebracht war.

Ebenfalls aus Holz ist ein flach behandeltes Relief in St. Sebald, das angeblich vom jungen Michael Wolgemut zur Füllung des Bogens über der Südtüre für die schon 1356 verstorbene Christina Ebnerin[70]) geschnitzt wurde und sich durch seltene Feinheit und Sorgfalt der Arbeit auszeichnet. Das Kind an die Brust drückend, sitzt Maria auf der Mondsichel, über der sich der reich gefaltete Mantel bauscht. Über ihr schweben Engel im Federkleide mit der Krone, zur Seite kniet die Verstorbene. Die ausladende Form des Bogens ließ ein sorgsames Ausbreiten und Verteilen der brüchigen Falten zu, die dem Werke seinen reichen Charakter verleihen.

---

67) Friedländer: Rep. 1903 S. 8. Dazu, in der Wiesenkirche zu Soest, das dem Weberschen entsprechende Bild, und die mit der Gregorsmesse verbundene symbolische Darstellung der Leiden Christi im Utrechter Museum vom Jahre 1486. Über ein Bild der Gregorsmesse im Museum zu Gotha: Thüringer Kunstdenkm. XXVI S. 75. Über den Holzschuherschen Grabteppich im German. Mus. vom Jahre 1495: Mitt. d. Germ. Mus. 1895 S. 99 ff. und Taf. IV.

68) Zur Ikonographie des Schutzmantelbildes: Lehmann S. 210.

69) Zur Ikonographie: Thode, S. 33, Schulz, Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Stephan Beissel in der Zeitschr. f. christl. Kunst, 1904 XVII, 12. J. Graus, Kirchenschmuck, XXXV, 11 1904. Döbner: Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit 1870 S. 269. Otte: Kirchl. Kunst-Arch. S. 729. — Auf einem gemalten Epitaph in der Römhilder Stadtkirche (Thür. Kunstdenkm. XXXI, S. 415. Erfurter hist. Ausstellung 1903 No. 124) vom Jahre 1482 steht die Ährenkleidjungfrau zwischen 4 Heiligen. Dies Bild scheint vom Meister der Themarer Altarwerke (Stadtkirche) gemalt zu sein; es zeigt dieselbe Art, durch gesuchte Zierlichkeit und seltsame Haltung die innere Plumpheit zu verbergen.

70) Bode: S. 118.

Auch der Löffelholzaltar in derselben Kirche mit Holzschnitzereien zur Katharinenlegende hat als Epitaph gedient. Nach Bode[71]) ist er von einem Vorläufer der Wolgemutschen Werkstatt geschnitzt worden. (Todesjahr 1453.)

IV.

Von verschiedenen anderen Darstellungen seien erwähnt: An St. Sebald das Grabmal des Heinrich Ketzel († 1438) „mit einer Darstellung, wie die Seelen aus dem Fegefeuer errettet werden"[72]) und an St. Lorenz das wenig bedeutende Marmor-Epitaph mit der Dreifaltigkeit für Conrad Horn.[73])

Nur sehr vereinzelt finden wir profane Stoffe behandelt: in Milbertshofen zeigt das Stein-Epitaph des Andreas Keferlocher den Verstorbenen, wie er das Feld mit einem vierspännigen Pflug bestellt.[74]) Ein Grabrelief auf dem Johannis-Friedhof zu Nürnberg bringt die Darstellung einer Buchdruckerei.[75])

V.

Gesondert von den anderen Werken muß der große Stein für den 1485 verstorbenen Dr. Hartmann Schedel an der Sebalduskirche genannt werden. (Abb. 9).

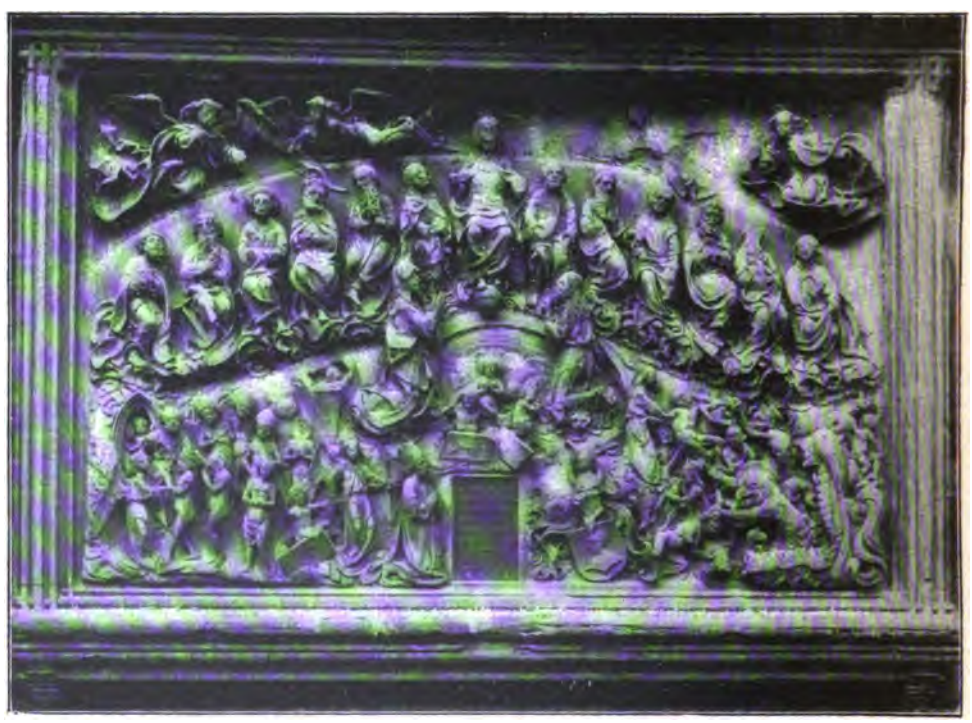


Abb. 9. **Epitaph des Dr. Hartmann Schedel an St. Sebald zu Nürnberg.**

71) Bode: S. 115. Waagen K. in Deutschland I. S. 237.

72) Rettberg: S. 52. – Wegen der Kreuzritterabzeichen: Vase, Kreuz, Rad und Schwert ist cap. 3 zu vergleichen. Abbildung: Gerlach, Taf. 39, 2.

73) Renov. 1702; näheres Hilpert S. 12.

74) Das Grabmal des Theologie-Professors Johann Altorf († 1505) in der Frauenkirche zu Ingolstadt stellt im Sinne italienischer Denkmale den Gelehrten im Hörsal dar.

75) Abguß im Germanischen Museum.

Neben der Bronzetafel mit der lateinischen Inschrift,[76]) kniet unten der gelehrte Doktor. Ein Engel schreitet auf ihn zu, ihn zum Reigen der Seligen zu rufen, die dem Himmelstor entgegen gehen, während auf der rechten Seite die Verdammten die Qualen der Hölle erdulden. Über der Inschrifttafel erheben sich drei Auferstehende, die in der Zierlichkeit ihrer Gestalten und Gebärden an die Auferstehenden des Veit Stoß zugeschriebenen Schwabacher Altars erinnern.[77]) Ist es doch bezeichnend, daß am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts die Steinbildnerei häufig mit der Leichtigkeit der Holzschnitzerei zu wetteifern versucht. Über dieser Gruppe knieen Maria und Johannes, die sich nach oben wenden, wo Christus thront; zu Christi Seiten sitzen die Apostel mit Thomas in großen Gestalten, auf mannigfach gewundenen Wolkenzügen mit reichem Faltenwurfe schwerer Mäntel angeordnet, in der Höhe schweben vier Engel.

VI.

7. Die Reliefs im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

Der Einfluß der Nürnberger Kunst an den Grenzen des fränkischen Stammesgebietes ist gering. Das große Relief der Kreuzabnahme und der Grabstein mit dem von Maria und Johannes beklagten Schmerzensmann für Ren. von Weinsperg in Ansbach sind Werke, die schon ihrer Form nach mit der eigentlichen Epitaphienkunst keinen Zusammenhang haben.

Interessanter wird die Selbständigkeit einer auf die örtliche Tradition beschränkten Arbeitsart bei den Grabsteinen im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg.[78]) Alle sind einander verwandt in der Enge und Fülle der zusammengedrängten Komposition, welche die Figuren, trotz der festen, charaktervollen Köpfe, trotz der energischen und gegensetzlich gespannten Falten steif und ungelenk erscheinen läßt. Enge Falten, die nur an den Endigungen in runde Linien übergehen, parallele Linienführung in Haaren und Gewandzügen, gedrungene, schwer lastende Formen und eindrucksvolle Köpfe bestimmen den Charakter der harten Steinarbeiten.

---

76) Zur Zeit der Humanisten werden die Grabinschriften zumeist wieder lateinisch und in der Capitale geschrieben.

77) Bode, S. 126: nach Veit Stoß.

78) Dehio: Handbuch d. Kunstdenkmäler I, S. 18. A. Amrhein: Die Prälaten und Kanoniker des St. Peter- und Alexander-Stifts, 1882. J. May: Geschichte der Stiftskirche 1857. Girstenbrey: Festschrift 1882. Während des Druckes dieser Arbeit erschien als Nr. V der Hiersemannschen Monographien: Hans Bröger, Grabdenkmäler im Maingebiet. Hier sind die Aschaffenburger Denkmale S. 38 ff. behandelt, das Kronenbergsche ist auf Tafel 16 abgebildet.

Es ist für unsere Betrachtung wichtig, wie hier aus dem Vermeiden der lebensgroßen Porträtfigur ein eigenartiger Grabsteintypus sich entwickelt, indem an Stelle der Figur eine religiöse Komposition tritt. Vielleicht ist die Vermutung berechtigt, daß der niederen Geistlichkeit die lebensgroße Porträtwiedergabe nicht gestattet war.

Abb. 10. **Grabstein für Johann von Kronenberg (gest. 1439) in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.**

So entstanden die Mariendarstellungen vom Jahre 1424 und 1437, der Christophorus aus rotem Sandstein für Johann von Kronenberg (vom Jahre 1439), die Kreuzigung mit dem Steinmetzzeichen ☩ (1456), der Tempelgang Mariä (1463), die Pietà für Wiedewed von Lammerbach (1474). Dann werden die Dimensionen allmählich größer bis zum Epitaph mit dem heiligen Martin (Todesjahr 1505), das die

Grabsteingröße bei weitem überschreitet. Erst eine Pietà mit dem Todesjahre 1536 bringt die kleineren Verhältnisse der Renaissance-Epitaphs.

Einen Aufschluß darüber, warum ebenso wie in der Malerei auch in der Plastik eine bestimmte Entwickelung des Gegenständlichen sich in der Epitaphienkunst des fünfzehnten Jahrhunderts nicht feststellen läßt, dürfen wir gerade den Grabplatten des Aschaffenburger Kreuzganges entnehmen: die Auftraggeber trugen bei der Bestellung eines Epitaphs vor allem dafür Sorge, daß eine neue Darstellung gebracht würde.

VII.

Die Epitaphien Wolgemuts und seiner Stilgenossen.

Als in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Wolgemut seine große Werkstatt in Nürnberg begründet hatte, wurden die gemalten Epitaphien meist bei ihm hergestellt. Schematische Arbeiten, die traditionelle Typen weiter ausbilden, sind sie fast alle von Schülern ausgeführt, woraus sich die Unterschiede in Manier und Tüchtigkeit erklären. Charakteristisch ist, daß hauptsächlich der Verehrung Mariae gewidmete Bilder in dieser Zeit verlangt wurden.

I.

Ein holzgeschnitztes frühes Werk des Wolgemutschen Kreises, das Madonnenrelief zu St. Sebald, ist schon im vorigen Abschnitt besprochen worden. Eines der frühesten Gemälde aus Wolgemuts Schule, das Epitaph des Hans Lochner in St. Lorenz (zweite Kapelle rechts) mit dem Todesjahr 1466, stellt den Tod der Maria dar: von Johannes gehalten, bricht sie vor dem Betpult zusammen. Die Leblosigkeit in der Handlung, die großen Köpfe mit niedriger Stirn, die schwer auf dem kleinen Körper hängen; die dunklen Augen, unter deren scharfgezogenen Brauen ein glanzloser Blick vergebens sich Bedeutung zu geben versucht, die dicken Nasenkuppen, die vollen Backen und die künstlich zugespitzten kleinen Hände: alles sind typische Merkmale für die Figuren der Wolgemutschen Werkstatt, die den Eindruck nutzlos in krampfhafter Starrheit verharrender Holzpuppen hervorrufen.

Dieselbe Szene, aber in größerem Stil, behandelt das Hallersche Epitaph (Todesjahr 1487) im Germanischen National-Museum (s. Abb. 11), dessen Gruppierung durch den Schongauerschen Stich angeregt worden ist.[79]) In wahlloser Buntheit, ohne Rücksicht auf die Komposition, sind die vollen Farben an den dick gebauschten Gewändern verschwendet. Die Stilart Wolgemuts erkennt man an dem phlegmatischen Mißmut, mit dem die Figuren an der Aktion teilnehmen: der zusammengepreßte Mund und die hochgezogenen, eingekniffenen Nasenflügel sind charakteristische Züge, deren Vorhandensein sich wohl eher aus dem für das Ende des fünf-

79) Thode S. 145. Beschr. im Katalog d. germ. Mus. 115. Schultz: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert S. 101, Abbild. S. 105. Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers S. 20. Die Abbildung wurde uns aus Dr. H. Schweitzer, Gesch. d. deutschen Malerei S. 260, Fig. 212 von Herrn Verleger Mayer zu Ravensburg überlassen.

zehnten Jahrhunderts bezeichnenden, unbeholfenen Streben nach Verfeinerung und Zierlichkeit, als aus Wolgemuts philiströsem und bösartigem Charakter erklären läßt.[80])

Eine dritte Darstellung in der Ägidienkirche für Frau Margaretha Tetzel († 1496) zeigt eine fein geschlossene, symmetrische Komposition, wodurch sie an Werke, wie die Anbetung der drei Könige in der Wolfgangskapelle, erinnert. Das

Abb. 11. **Epitaph der Frau Margret Haller († 1487) von Michel Wohlgemut im Germanischen Nationalmuseum.** (G. 115.)

Bett ist diesmal mit der Längsseite an die Wand gestellt; die Mitte des Bildes wird durch die Gruppe des Petrus, der zur Sterbenden schaut, und des Johannes, der sich an Petrus lehnt, gut betont. Wie in fast allen Werken dieser Zeit sind die Stifter des Epitaphs vom Hauptbild getrennt.

II.

Ähnlich dem zuletzt genannten Epitaph erscheint die Volkamersche Gedächtnistafel mit der Himmelfahrt Christi an der rechten Seite des Chorumganges in St. Lorenz,[81]) und in diesem Zusammenhang ist die Verklärung

80) Lehmann, S. 164.
81) Thode S. 148.

Christi in der siebenten Kapelle links zu nennen (nach Hilpert zum Gedächtnis des 1500 verst. Hans Mayer gestiftet), die Thode als Schulbild Wilhelm Pleydenwurffs bezeichnet hat. (Hier ist der Stifter links am Bild sehr klein angebracht.)

Es ist bezeichnend, wie sich nunmehr das Verlangen regte, auch dem Leben Christi neue Stoffe für die Epitaphien zu entlehnen. So zeigt ein Tucher-Epitaph (Todesjahr 1485) in der Sebalduskirche die Kreuztragung nach dem Schongauerschen Stich,[82]) und die Andachtsbilder aus dieser Zeit suchen immer wieder durch selten behandelte Szenen des neuen Testamentes mit dem Erfindungsreichtum der Kupferstiche zu wetteifern.

III.

Andere Werke wiederholen den älteren Typus der für Epitaphien beliebten Nebeneinanderordnung von Heiligen, den schon das Ehenheimsche Epitaph in St. Lorenz zur Entstehungszeit des Tucher-Altares brachte. An die Anordnung dieses Werkes erinnert das Epitaph des 1488 verst. Leonhard Spengler in St. Lorenz[83]) mit Christus zwischen den Heiligen Philippus und Jacobus; ein Bild, das wieder durchaus die harte und manierierte Gespreiztheit Wolgemuts zeigt und besonders an die vier Altarflügel mit Helena, Christoph, Elisabeth und Anna selbdritt in St. Jacob erinnert.

Der Anordnung nach entspricht ihm das Epitaph des Erhard Schon († 1464) in St. Lorenz mit drei nebeneinander stehenden Heiligen auf Goldgrund, hinter denen Engel einen blauen Teppich halten; an der Staffel knieen der Vater mit fünf Söhnen und gegenüber fünf Frauen in großen weißen Hauben.[84]) (Ähnlich sind die Heiligengestalten im Germanischen Museum Nr. 104 u. 105.) Auch das Römhildsche Epitaph, das ich im vorigen Kapitel bei Besprechung der Maria mit dem Ährenkleid nannte, muß in dieser Reihe aufgezählt werden.

Endlich sei im Lorenzerchor das Rosenkranzbild für die 1502 verst. Anna Nicolaus Paumgärtnerin[85]) und Hanns Trauts[86]) heilige Sippe genannt,

Ein Altarwerk mit dem Nebenzweck des Epitaphs aus der Wolgemutschen Schule am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts ist der Volkamer-Altar in Bamberg (Museum) mit den großen Tafeln der Kreuzigung, der Krönung Mariae und der Pietà. Die drei Mitglieder der Volkamerschen Familie, deren Gedächtnis die Tafeln gewidmet sind, wurden getrennt von den Altarblättern dargestellt; ihre Todesdaten sind 1483, 1494 und 1521.

Die Messe des heiligen Gregor in St. Lorenz (4. Kapelle links) für den 1473 verst. Hans Meyer ist eine besonders figurenreiche Darstellung dieses schon besprochenen Gegenstandes.

---

82) Waagen K. i. D. I S. 234, Thode 193.

83) Thode S. 147, Rettberg S. 64, Lehmann S. 167.

84) Thode S. 147.

85) Erwähnt bei Waagen S. 248 und Thode S. 290.

86) Nach Scheibler, Vischer Studien 364, Thode S. 216. Besprochen von Christian Rauch, Die Trauts, I, S. 33 und Tafel 8. Rauch bringt auch die Inschrift, ein lateinisches Distichon.

Der Richtung des Peringsdörfer Altares ist in St. Lorenz die für B. Kraft († 1475) gestiftete handwerkliche Tafel mit dem Martyrium des heiligen Dionys anzureihen, an der das naive Bemühen um die Wiedergabe der Landschaft besonders hervorzuheben ist.

Als Resultat dieses Abschnittes läßt sich zusammenfassen: mit dem Einfluß der Wolgemutschen Arbeitsweise wird die Epitaphienmalerei ein Gebiet für Handwerker; so weit wir auf Grund der erhaltenen Tafeln ihre Leistungen überschauen können, gibt sie, den anderen Andachtsbildern entsprechend, die beliebtesten Stoffe der Zeit, die aus dem Verlangen nach reicher Komposition und Schilderung bewegter Handlung entstehen. Gern wird eine momentane Situation erfaßt, so daß die Szenen der sterbenden Maria oder des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus besonders häufig dargestellt werden. Aber von all den künstlerischen Motiven, wodurch diese Stoffe für die Zeit vor Dürers Schaffen so bedeutungsvoll wurden, ist in diesen nüchternen Leistungen untergeordneter Maler wenig zu bemerken: für den flüchtigen Blick scheint kaum ein Unterschied zwischen solchen bewegten Szenen und den kompositionslos im alten Sinne nebeneinander gereihten heiligen Gestalten zu sein.

Die Figur des Stifters verliert an Bedeutung. Zu der verlangten Ähnlichkeit hätte die Handwerkerarbeit nicht genügt, und das Interesse daran war vermindert, weil seit dem entscheidenden Schritt Hans Pleydenwurffs im Schönborn-Porträt die Bildniskunst sich zu selbständiger Bedeutung loszulösen begann. Dazu kam, daß infolge der Sitte, den Verstorbenen mit seiner gesamten Familie anzubringen, die Figuren schematisch nebeneinander geordnet wurden. Es genügte, wenn man an dem Bilde abzählen konnte, wieviel Frauen, wieviel Söhne und Töchter das Familienhaupt gehabt habe. Die verstorbenen Familienglieder wurden durch Kreuze über ihrem Kopf gekennzeichnet; die verheirateten Töchter erkannte man an der weißen Haube einer Ehefrau.

VIII.

Die plastischen Epitaphien im Dom zu Eichstätt.

Da die Nürnberger Epitaphienkunst nicht zur Ausbildung eines bestimmten Typus gekommen war, ist es begreiflich, daß sie keinen entscheidenden Einfluß auf die Arbeiten benachbarter Städte gewinnen konnte.

Der Lage des Ortes entsprechend hatte schon früher in Eichstätt[87]) schwäbische Art neben fränkischer und bayerischer die Kunstbetätigung des Alt-

87) Riehl: Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst, spricht über den Ausdruck der drei Stammeseigentümlichkeiten in der Architektur, Pückler-Limpurg, S. 89 über den beginnenden Nürnberger Einfluß. Dazu: Josephi, Augsburger Steinplastik S. 96 und Anmerkung zu S. 56. Herb: Eichstätts Kunst. Joseph Schlecht: Zur Kunstgesch. d. Stadt Eichstätt (Vortrag in der Görres-Versammlung 1888). Riehl: Kunsthist. Wanderungen durch Bayern 1888 S. 109. Bode S. 192 und 193.

Epitaph des Bischofs Wilhelm von Reichenau im Dom zu Eichstätt.

mühltales bestimmt. So erklärt es sich, daß auch die plastischen Epitaphien, die zum Schmucke des Dommortuariums am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden, in Anknüpfung an Augsburger Reliefs entstanden sind.

Dem neuen Zwecke des Domkreuzganges entsprechend, hatte Bischof Wilhelm von Reichenau (1471—1496) die eine Seite des Ganges erweitert, und ein geräumiges, zweischiffiges Mortuarium geschaffen. In kurzer Zeit wurde für dessen Ausschmückung gesorgt, — sogar Glasfenster wurden durch den Epitaphienzweck gewonnen —, so daß der Bau einen einheitlichen Eindruck von dem Kunstschaffen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geben kann.

I. Hans Peuerlin von Augsburg.

Der Bischof selbst hatte durch einen Künstler des Ortes, der ihm die Anregung zu seinem Baue gab, noch im Innern des Domes, offenbar vor seinem Tode, sich ein Grabmal aus rotem Marmor errichten lassen (Taf. IV). Völlig dem Epitaph Bischof Friedrichs von Zollern († 1505[88]) im Augsburger Dome entsprechend, stellt es vor einem architektonischen Hintergrunde zur Seite des nach rechts geschobenen Kreuzes, dessen Stamm Maria Magdalena umfaßt, die Mutter Christi mit Johannes dar. Zu dieser Gruppe tritt von links Jacobus heran, den reich gekleideten, knieenden Bischof empfehlend. Ein erregtes Empfinden, das aber durch die feinberechnete Geschlossenheit der Komposition gemildert wird, hat das Werk von innen heraus belebt; es macht sich bis in die gewundenen Säulenschafte geltend und bis in die vielen ornamentalen Streifen, welche als Lendentuch, als Spruchband, oder als Gewandsäume die Gruppierung durchspannen.

Eine Inschrift nennt uns den Künstler: „Hans Pewerlin von Augsburg hat den Stein gemacht." Wir wissen von Peuerlin[89]), daß er bis gegen 1508 in Augsburg tätig war, wo er außer dem Hohenzollernschen Grabdenkmal auch das für den erst 1517 verstorbenen Bischof Heinrich von Lichtenau mit der Ölbergszene[90]) schuf. Mit Recht betont Riehl die Vorzüge der Komposition im Augsburger Kreuzigungsrelief vor dem Eichstätter: Maria und Johannes sind dem Kreuzesstamm deutlicher zugewendet, der Heilige, der den Stifter empfiehlt, muß sich nicht mehr so mühsam vor der Säule seinen Platz suchen, und die freie Bewegung der Figuren wird durch eine perspektivisch mit mehr Geschick verwendete Architektur erleichtert.

II.

Im Gegensatz zu den kraftvollen Arbeiten Peuerleins aus ihrem harten roten Marmor steht eine Reihe von Epitaphien im Mortuarium, die, verleitet von den leichteren Möglichkeiten ihres Materials, des im Altmühltal gebrochenen weichen Schwamm-

88) Nach Braun (Geschichte der Bischöfe von Augsburg III, 1814 Seite 151) zu Lebzeiten des Bischofs entstanden. Josephi, Seite 80 fg. Abbildung Riehl, Augsburg S. 74 und Gerlach 48, 3. Bodes (S. 193) Betonung bayer. Kunstart bei Wilhelms Epitaph scheint infolge des klar zu erkennenden Zusammenhanges mit den Augsburger Werken hinfällig zu werden. Mader, Loy Hering S. 1 u. 2. Abguß im German. Nationalmuseum.

89) Herberger im Jahrbuch d. hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg 1855. Robert Vischer: Studien zur Kunstgesch. 1886 (Veröffentlichung der Augsburger Handwerkerbücher).

90) Riehl: Augsburg S. 74 bis 76 mit Abb. Josephi. Bode. Abguß im German. Nationalmuseum.

kalkes, ihr formales Vorbild der Holzskulptur entnehmen. Ihre Gestalten sind ungelenker und werden in der Steigerung des Empfindens manieriert. Dennoch haben diese Reliefs einen selbständigen, der oberfränkischen Kunst nahekommenden Charakter, so daß es berechtigt erscheint, als Herkunftsort die Werkstatt eines von der Schnitzerei ausgehenden Eichstätter Handwerkers zu vermuten

Bald nach 1473 muß das Epitaph der Pröbste von Heltpurg[91]) entstanden sein. Es hat drei Todesdaten, aber nur die beiden ersten (1464 u. 1473) haben gleiche Buchstabenstellung und gleiche Zeilenzahl; die dritte Inschrift für den 1481 verstorbenen Johannes hat weiter auseinander stehende Buchstaben, ist also offenbar erst nach Aufstellung des Werkes gemeißelt worden.

Über der unverhältnismäßig großen Inschrifttafel baut sich eine zierliche Architektur auf: bis zur Hälfte gehen zwei Säulen, die einen mit Krabben geschmückten und in einer Kreuzesblume endenden Kielbogen tragen. Als Abschluß der Seiten stehen auf den Säulen zwei Fialen; der Platz zwischen den Fialen und der Kreuzesblume ist durch eine Arkatur ausgenützt. Da unten noch ein Streifen mit den drei knieenden Adoranten abgeschnitten ist, nimmt die Hauptdarstellung nur wenig Raum ein. In der Mitte steht Gott-Vater und hält vor sich den leblos zusammengeknickten toten Christus. Sein Kopf fällt nach links, auf der freien Schulter sitzt die Taube des heiligen Geistes; die Arme Christi werden von den zur Seite knieenden Gestalten der Maria und des Johannes gehalten. Die Formen sind hart, die Umrißlinien bewegen sich in ungeschickt eckiger Zuckung; in den Faltenzügen ist viel Reichtum erstrebt, doch sind sie in unruhig gegeneinander stoßenden Winkeln gebrochen. Trotz dieses Zickzackspieles in Haltung, Umriß und Faltenlinien wirkt das Relief durch den strengen Zusammenhang der Gruppe mit dem umrahmenden Kielbogen.

Ähnliche architektonische Umrahmung, aber in breiterer Anlage und reicherer Ausführung hat das Eyb-Epitaph (letzte Jahreszahl 1487). (S. Abb. 12). Die Inschrift nimmt weniger Platz ein, das Wappen ist nur einmal und deshalb in beherrschender Größe in der Mitte der Schrifttafel gegeben, die vier Adoranten knieen vor Nischen. Unter dem von einem Baldachin abgeschlossenen Kielbogen steht, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, Maria auf der Mondsichel, rechts von ihr die heilige Barbara, links von ihr, mit dem Schwert, die heilige Katharina.

Dies Relief zeigt am deutlichsten, wie am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts der Stil der Schnitzaltäre Einfluß auf die Steinarbeit gewann. So wirken die drei Frauengestalten wie in Stein nachgebildete Holzfiguren: die dicken Köpfe sitzen plump und ohne Übergang auf dem vollen Halse; die Stirn zeigt jene der fränkischen Kunst eigene herausgewölbte Form; die Brauen sind in hohem Bogen gezogen; die kleinen Nasen haben klobige Kuppen, von denen eine scharfe Falte zu den vollen, zugespitzten Lippen geht; auf der Kopf und Hals verbindenden Masse sitzt wie aufgeklebt ein kleines Stückchen Kinn.

Aus der Holzskulptur ist auch die ausbiegende Körperbewegung übertragen, aber durch die Fülle des schweren Faltenwurfs und des dicken Haares, wie durch den engen Zusammenschluß der Figuren ist dennoch eine der Steinarbeit entsprechende Geschlossenheit der einzelnen Gestalt und der Gruppe erreicht. Trotz all ihrer Massig-

91) Abb. Gerlach, Tafel 39, 1.

keit wirken die manieriert bewegten Figuren kraftlos, zumal das schwere Ornament des Rahmens sie niederzudrücken scheint. Aber freilich, diese Werke nach den Einzelheiten zu beurteilen, hieße dem Stil des Meisters unrecht tun, der einzig auf einen architektonisch geschlossenen Eindruck hinarbeitet und mit der reichen Farbwirkung seiner kräftigen Bemalung rechnet.

Abb. 12. **Eybsches Epitaph im Mortuarium des Domes zu Eichstätt.**

Das dritte Werk, das Seckendorf-Epitaph, zeigt, wie diese von der Holzskulptur bedingte Stilrichtung sich mit dem Einfluß des unterdeß von Peuerlin gearbeiteten Reichenau-Epitaphs auseinandersetzt. Da die letzte seiner vier

Inschriften (1505) mit ihren dickeren Buchstaben einen späteren Zusatz erkennen läßt, dürfte es nach dem Tode des Johannes von Seckendorff (1490) entstanden sein, also in der Zeit des Reichenau-Denkmals. Dargestellt ist zwischen Maria und Johannes der Gekreuzigte, dessen Blut drei kompliziert bewegte Engel auffangen. Maria und Johannes zeigen die gedrungenen, schwerfälligen Formen und die massige Gewandbehandlung mit den zackig geknickten Faltenmassen, die bei den heiligen Frauen des Eyb-Epitaphs an Halbreliefs aus Holz denken ließen. Doch sind diese Eigentümlichkeiten hier weniger ausgesprochen, denn gleichzeitig hat sich der Verfertiger dieses Epitaphs bemüht, seinen Gestalten etwas von der derben Kraft Peuerlins zu geben.

Das vierte Werk dieser Reihe hat Bischof Wilhelm von Reichenau 1493 dem Andenken zweier geistlicher Würdenträger seines Geschlechts errichten lassen. Noch mehr im Anschluß an die Holzskulptur ist hier die feste, der Steinplatte entsprechende Umrahmung in Zierrat aufgelöst: zur Seite stehen auf einer Säule und unter einem Baldachin die Heiligen Richard und Wunibald, oben ist zwischen fein durchbrochenem Rankenwerk in drei Einzelfiguren das Martyrium des heiligen Stephan gebracht. Besonders geschickt ist die Figur des linken Schergen unter einen den Aufbau durchschneidenden Gewölbeansatz komponiert: er ist niedergekniet, um seine Armbrust zu spannen. Als Hauptfigur steht unter der altarartigen Bekrönung zwischen Willibald und Waldburg, den Schutzheiligen des Hochstifts, Maria mit dem Kinde, über ihrem Haupt halten zwei schwebende Engel die Krone. Die Gesamtanordnung wirkt, zumal heute bei der schlechten Erhaltung der Farben, weniger geschlossen, als bei den anderen Werken: es widerspricht dem Stil des Steinreliefs, den Grund der Platte aufzugeben und Figuren und Ornamente einzeln in die Wand zu fügen, wie es bei größeren Holzschnitzwerken aus Gründen des Materials bedingt ist. Doch die Einzelheiten sind in Anlehnung an Augsburger Reliefs[92]) feiner und gewandter gegeben, als bei den anderen Werken dieser Gruppe: die Madonna zeigt schon die etwas inhaltlose, aber zarte und ruhige Gesichtsbildung und den weich und voll verlaufenden Faltenwurf Loy Heringscher Figuren.

Diese Stiländerung ist durch Einflüsse bestimmt, die wiederum ein schwäbischer Meister vermittelte.

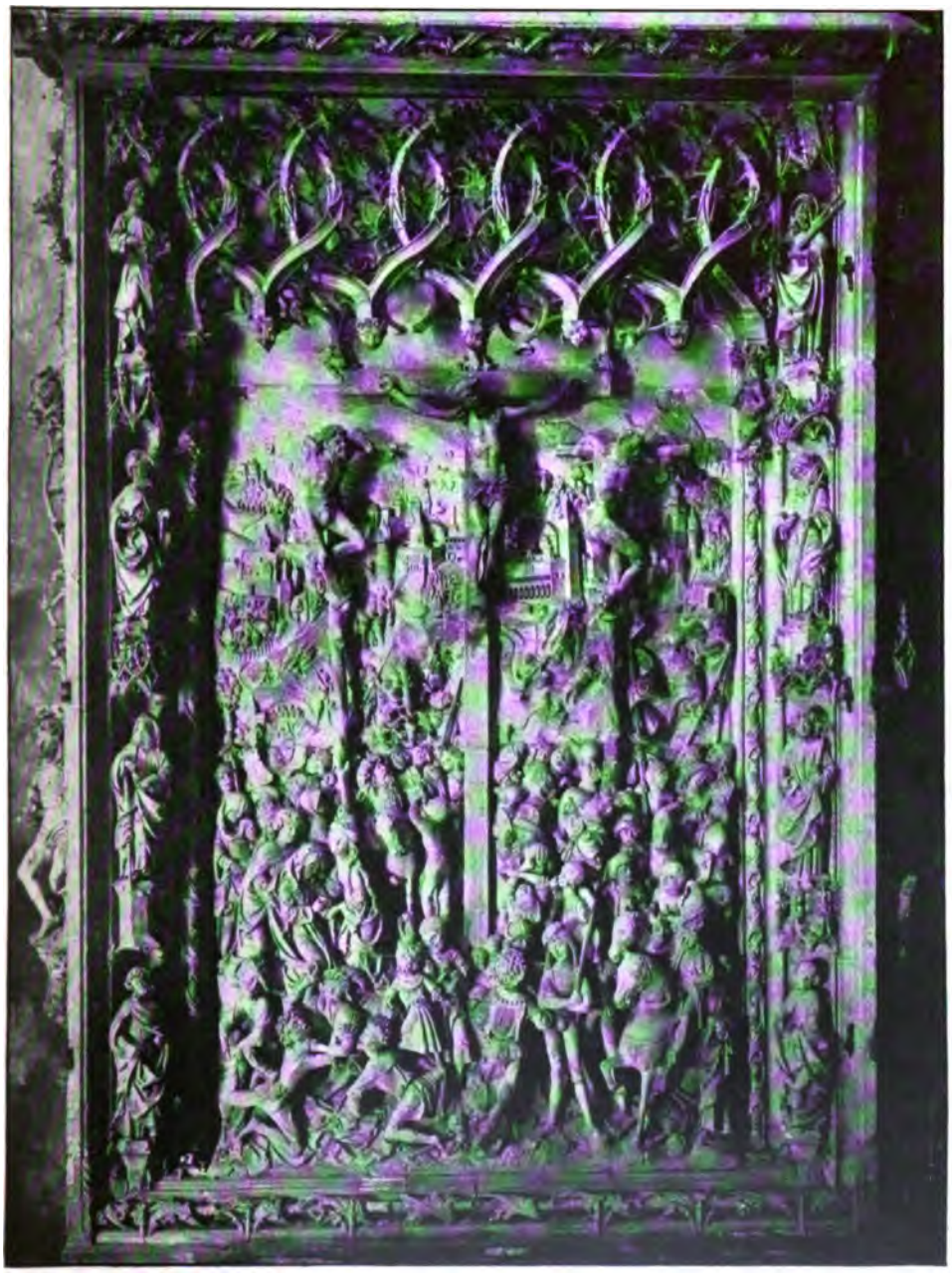
III.

In der Zeit um 1490 war im Inneren des Domes der Pappenheimer-Altar[93]) (Taf. V) entstanden, der mit dem Kultzweck die Epitaph-Bestimmung für drei Mitglieder und einen Verwandten des gräflichen Geschlechtes verbindet, die dem Eichstätter Kapitel als Domherrn angehört haben.

Wenn schon die um das Eyb-Epitaph sich gruppierenden Werke in ihren Gestalten von dem Stil der Holzskulptur beeinflußt waren, so will der Pappenheimer Altar, ähnlich dem Hochaltar der Martinskirche zu Landshut, geradezu einen großen Schnitz-Altar ersetzen. Er mißt mit dem Altartisch über zehn Meter

92) Man vergleiche etwa das Freiberg-Epitaph (Schröder Nr. 392) vom Jahre 1474.

93) Bode, S. 192. Herb mit Abb. auf S. 35. A. Hämmerle: D. Pappenheimer Altar, Wiss. Beil. d. K. Gymn. zu Eichstätt, 1906 bei Seitz, mit besonders ikonographisch eingehender Beschreibung und mehreren Abbildungen. Über den Landshuter Altar: Haack, Gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Münchener Diss. 1894 S. 62 bis 64.



Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt.
(Photogr. Ostermayr, Eichstätt.)

Höhe; neben dem Altarblatt waren bewegliche Flügel aus Holz; als Bekrönung trägt er einen schlanken Aufbau von steinernen Fialen; in diesem Aufbau stehen elf, in den Laibungen zehn Figuren, an der Predella knieen vor Nischen zu Seiten der Inschrift die vier geistlichen Herren. In einem ähnlichen Sinne, wie bei den Kraftschen Sakramentshäuschen, ist der Versuch gemacht, die Härte des Steinmaterials zu überwinden und die Zierlichkeit geschnitzter Holzornamentik zu erreichen.

Der feinen Gliederung des Rahmens entspricht die Ausführung des Altarblattes. Aus einer figurenreich übereinander angeordneten Menschenmenge ragen die drei Kreuze heraus. Mit echt schwäbischer Eigenart ist die Haupthandlung durch eine Fülle freudig und gewandt erzählter Einzelmotive übertönt. Links raufen sich gelenke Kriegsknechte um die Kleider Christi, hinter ihnen sieht man Maria zusammenbrechen, über dieser Gruppe drängen sich Schergengestalten, zur Seite des Kreuzes hält auf seinem Pferde Longinus, im Begriff, mit Hilfe seines Knechtes die Lanze in die Seite des Heilands zu stoßen, um sich durch das Blut Heilung zu verschaffen. Auch rechts, unter dem Kreuze des bösen Schächers, herrscht dichtestes Gedränge: oben entspricht der Gruppe der linken Seite die Menge der spottenden Juden und der Kriegsknechte, nur vorne staut sich die Bewegung an den in breitspuriger Ruhe verharrenden Urteilsvollstreckern.

Der Zusammenfügung des Altarblattes aus zwei Teilen entsprechend, nimmt die Schar der um das Kreuz Versammelten genau die untere Hälfte ein. Hoch in die obere Hälfte hinauf ragen die drei Kreuze, hinter denen sich die Felsen mit den gewissenhaft zur Darstellung gebrachten Gebäuden Jerusalems türmen. Den Abschluß nach oben bilden rhythmisch bewegte Fialen, die weit über das Altarblatt hinausragen.

Ist der Pappenheimer-Altar seiner Größe und Form nach kaum noch als Epitaph anzusehen, so wird er doch innerhalb unserer Betrachtung wichtig, weil sich ihm zwei andere Werke schwäbischer Stilart anreihen.

Gleiches Verständnis für die Beweglichkeit der Körperformen, gleiche Vorliebe für enganliegende Bekleidung des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, welche die Elastizität der Gliedmaßen besonders hervorhebt, gleiche künstlerische Kraft, die auch im Ornament Rhythmus und Leben ausdrückt, und die gleiche taktvolle Zurückhaltung, die trotz aller Fülle der Einzelformen die geschlossene Wirkung nie außer Acht läßt, zeichnen die Steinigung des hlg. Stephan für den Chorherren Karl von Wippfeld († 1499) aus.[94]) Zuckendes Leben ist in allen Muskeln des Gefesselten zu empfinden, neben dem an jeder Seite die trefflich zur Gruppe vereinten Gestalten der Richter und Henker stehen; der Baldachin ist reich ornamentiert; in der unteren Hälfte ist in der Anordnung des Wappens und der beiden Betenden die Dreiteilung der Hauptgruppe wiederholt. Ganz unten befindet sich die Inschrift, welche, wie an allen Reliefs des Mortuariums, in lateinischer Sprache verfaßt ist.

Freier und leichter in der Anordnung ist das Wolfersdorf-Epitaph (Todesdatum 1505), das in der Mitte einer dreiteiligen Rundbogenordnung die

94) Abb. O. Gerlach Tafel 39.

Madonna zeigt. Rechts schreitet der heilige Christophorus heran. Die Gruppe der Madonna und des in gleicher Größe vor ihr knieenden Stifters ist dadurch abgesondert, daß zwei Engel innerhalb der beiden linken Bogen einen Vorhang ausspannen. Das Christuskind ist stark verstümmelt, offenbar hatte es eine ähnliche Stellung, wie das Kind des Klieberschen Epitaphs der Anna selbdritt vom Jahr 1498 im Augsburger Domkreuzgang (Schröder Nr. 32). Auch die Hand der Mutter zeigt dieselbe Feinheit; und die massige, in weiten runden Falten sich stauende Gewandbehandlung ist beiden Reliefs gemeinsam. Die junge Maria mit der zierlichen geraden Nase und den dicken Backen, mit dem feinumsäumten Gewand, das einen schlanken Körper umschmiegt, und mit dem langen, in einzelnen gewellten Strähnen herabfließenden Haar erscheint auf beiden Werken als dieselbe Gestalt. Da auch das Gefühl in der Anordnung entsprechend ist, dürfen wir wohl annehmen, daß das kleine Wolfersdorf-Epitaph von einem Augsburger Künstler geschaffen ist, der vorher das Kliebersche Relief gearbeitet hat.

Im 16. Jahrhundert hatte Eichstätt am Hofe seiner Bischöfe einen Künstler, der die unter Wilhelm von Reichenau gepflegte Tradition fortsetzte: den Schüler Peuerlins, Loy Hering[95]), dessen Werke dem Stile nach bereits der Renaissance-Kunst angehören und Peuerlins Absichten zur Vollendung bringen.

IX.

Die Epitaphien-Kunst am Ende des XV. Jahrhunderts und ihre Überleitung in die Renaissancezeit.[96])

Im Gegensatz zur vereinheitlichenden Kunstauffassung der Gotik betonte die Renaissance die Selbständigkeit der verschiedenen Kunstarten und suchte die künstlerischen Aufgaben nach den Stilbedingungen zu lösen, die Material und Arbeitsart mit sich brachten. Auch innerhalb der einzelnen Kunst verlangte man nach Trennung der verschiedenen stofflichen Gebiete, so daß die naive Verbindung von Andachtsbild und Porträt, welche die Form des Epitaphs bedingte, als widerspruchsvoll erkannt wurde.

95) F. Mader: Loy Herings Epitaphien in Unterknöringen, Christl. K. 1904, 69. Jahrg. F. Mader: Loy Hering, München, 1905. Henner, Altfränkische Bilder, 1899, 1900, 1904. Über Loy Herings Beziehungen zu Eichstätt vgl. in Maders Monogr. S. 2 bis 5. Danach hat Loy Hering von etwa 1513 bis nach 1554 in Eichstätt gelebt. H. Graf. Ztschr. d. Münchener K.-Gew. V. 1886, S. 777. Repertorium XI u. XXX.

96) Auf handwerkliche Werke gehe ich in diesem Schlußkapitel nicht mehr ein. Genannt sei in St. Jakob (Lösch S. 31) das jüngste Gericht für Hans Murr († 1512) schon 1570, dann 1693 übermalt; dazu, mit demselben Todesjahr, das Epitaph für die Familie Gewandtschneider mit der Auferstehung. Stofflich interessiert hier die bei Epitaphien damals noch ungewöhnliche Todesallegorie, eine Anordnung von Schädel, Blumenkranz und Inschriftband: vanitas vanitatum et omnia vana. Auch ein 1480 entstandenes Straßburger Epitaph hatte eine Todesallegorie: Es „bestand aus einem viereckigen Stein mit drei Totenköpfen. Darüber war ein Gemälde, das auf einer Seite einen Engel mit einem Stundenglase, auf der anderen die Darstellung des Todes mit dem Schachspiel zeigte: Ich sag es dir, es ist daran, Du sollt tötlichen Schach matt han!" Leitschuh, Straßburg Seite 86.

I.

In Schäufeleins[97]) Epitaphien kann man diesen Vorgang verfolgen. Werken wie dem großen Wolgemutschen Marientod verwandt, geben sie den Stifterbildnissen geringe Bedeutung. Ohne Freude an der Beobachtung individueller Züge sind sie auf einer besonderen Staffel untergebracht, oder, in Übereinstimmung mit Albrecht Dürers Paumgartner-Altar, klein und bedeutungslos im vordersten Grunde aufgestellt, sodaß der Blick über sie hinwegsieht, wie über die Grasbüschel am Rande eines Bildes. Dafür nimmt Schäufelein inhaltlich gern auf die Bedeutung als Grabmal Bezug: Gruppen, in denen er ähnliche Probleme, wie sie Dürer nach dem zweiten venezianischen Aufenthalt beschäftigten, mit der Geschmeidigkeit seiner schwäbischen Überlieferung zu lösen scheint, indem er flau und weichlich die kubischen Schwierigkeiten verwischt, geben in leuchtenden, breit über weite Flächen verbreiteten Farben die Szene des Abschieds Christi von der Mutter (Epitaph der Anna Brigels, gest. 1515) oder die Beweinung vor dem Kreuz, oder (für Jörg Brigels, gest. 1521) die Krönung der Maria. (Alle in der Georgskirche zu Nördlingen.)

Bei Hans von Kulmbach sind die Formen härter und sorgsamer durchgebildet, aber auch er will — wonach Dürer so mühevoll rang — leicht und elegant wirken. Daher zieht er die Glieder in die Länge, spielt mit den Endigungen der faltigen Gewänder und sucht die scharfe Einzelarbeit durch konzentrierte Lichtwirkung zu mildern. Für die kleineren Stifterfiguren schafft er sich durch Engel die Verbindung mit der Hauptgruppe. (Krönung der Maria in Wien, Gem.-Gal. Nr. 1438.)

Als das vollendete Beispiel für die andere Entwicklungsrichtung, welche die Porträtfigur als gleichberechtigt in die Darstellung aufnimmt, ist Hans Holbeins am Anfang der zwanziger Jahre gemalte Madonna des Bürgermeisters Meyer im Großherzogl. Schloß zu Darmstadt zu nennen. Ihrem Gehalt nach aus dem alten Schutzmantelbild entstanden, bedeutet sie in der wunderbaren Vereinigung der Gottesmutter mit den sechs mittelalterlichen Gestalten die Vollendung der Bildform, die von der Epitaphienkunst geschaffen wurde.

Als Allegorie auf die Entsündigung der Menschheit durch Christi Opfertod steht Lucas Cranachs[98]) Altarbild der Stadtkirche zu Weimar in Beziehung zu den alten Blutkelterdarstellungen. Aber trotz des gedanklichen Aufwandes bekommt es seinen Wert durch die Gestalt Doktor Martin Luthers: wahrer und zwingender als die gelehrten Deutungen bringt das einfache Bildnis des Reformators die Größe und den Sinn des Protestantismus zum Ausdruck: in der Malerei hat die Porträtdarstellung das Erbe der Epitaphienkunst angetreten.

---

97) Schaffners Epitaphien sind in der Monographie des Grafen Pückler-Limpurg (bei Heitz, 1899) behandelt.

98) Als Werk Cranachs des Älteren möchte ich auch das Epitaph für Ursula Meienburg (1529), als solches Cranachs des Jüngeren das für Michael Maienburg (1555), die Auferweckung des Lazarus in Gegenwart der Reformatoren und der Familie Meienburg, beide Werke in der Blasien-Kirche zu Nordhausen, nicht unerwähnt lassen.

II.

Aus den plastischen Grabdenkmälern hat sich das Epitaph entwickelt. War es in der Malerei, die ihrem Wesen nach den monumentalen Aufgaben der Grabkunst widerspricht, nie zu einem abschließenden und aus sich heraus entwicklungsfähigen Typus gelangt, so ist die plastische Behandlungsart einheitlicher und darum auch lebensfähiger gewesen[99]). In Nürnberg erlebte die Epitaphienkunst ihre Vollendung in den Schöpfungen von Adam Kraft und Peter Vischer.

Adam Kraft hatte sich mit den sieben Stationen der Kreuztragung einen festen Stil erarbeitet, der in seiner Nebeneinanderreihung gedrungener Figuren die einfachste Komposition brachte und die bestimmte Herausbildung der Einzelgestalt als entscheidend betonte.

Seine Epitaphien[100]) sind später entstanden, als er, hindurchgegangen durch eine Zeit, da er brüchige Falten und gebogene Gebärden liebte, den gedrungenen Stil seiner Anfangsjahre mit reichem, ornamental wirkungsvollem Schwung zu beleben vermochte und immer verinnerlichter die Ausdruckskraft seiner Köpfe durch Einfachheit und Konzentration zu steigern begann. So vereinigen sie, wie es der Sinn des Epitaphs bedingt, dekorative Anordnung und inneren Gehalt.

Die Pergerstörfferschе Gedächtnistafel in der Frauenkirche zu Nürnberg, zwischen 1498 und 1499 gestiftet, bringt in reicher, oben durch einen Baldachin zusammengeschlossener Ornamentik die Gnadenmutter, über deren Haupt Engel die Krone tragen. Zwei andere halten schwebend die rundgebogenen Falten des Mantels, unter dem links die typischen Vertreter der Christenheit, rechts die Angehörigen der Pergerstörfferschen Familie knieen. Die Mittellinie wird unten durch das Postament der Maria betont.

Um 1500 entstand das Rebecksche Epitaph derselben Kirche mit der Krönung der Maria, dessen Anordnung der Veit Stoßschen Schnitzerei im Germanischen Museum verwandt ist[101]). Im Schutzmantelbild wurde die Gliederung der Komposition durch den Unterschied der scharf herausgebildeten Falten bei der Madonna und den Engeln und der weicheren Gewandbehandlung bei den kleinen Gestalten unter dem Muttergottesmantel bestimmt: hier faßt die einheitliche Durchbildung die Kompositionsgruppe fest zusammen, trotzdem die Zacken und Spiralen der Falten im einzelnen viel unruhiger gegeben sind.

99) Für Augsburg gibt die Schrödersche Arbeit die Übersicht über die Werke der Renaissance. Über die Fuggergrabdenkmäler (Abb. in Riehls Augsburg S. 78 u. 79), zu denen Dürer das Diptychon der Philisterschlacht und Auferstehung entworfen hatte (Berlin und Albertina), vgl. Vischers Studien S. 583 fg. Von Graf (Ztschr. d. Kg. V. München, 1886, S. 77 f.) u. Mader, (S. 35 fg.) werden alle vier Reliefs Loy Hering zugewiesen. Über Hans Daucher: neben Bodes Aufsatz 1887 im VIII. Bd. des preuß. Jahrbuchs, G. Habich in Helbings Monatsberichten III, 1903 mit Abb. von Grabsteinen u. Wiegands Monographie 1903.

100) Über das Schreyersche Grabdenkmal an St. Sebald vergl. Gümbel, Rep. 1892 und (mit den Abbildungen) die letzte eingehende Untersuchung in Dauns Monographie.

101) Dauns Veit Stoß-Monographie. In großer Abb. in der Dehio-Bezoldschen Publikation deutscher Skulpturen in Wasmuths Verlag 1906 II. Liefg. Diesem Relief entspricht das rundgebogene Fichtenholz-Epitaph für Konrad und Katharina Imhoff im Nationalmuseum zu München. (Todesdaten 1486 u. 1494 Daun, Veit Stoß 1903). Abb. im VI. Katalog-Band S. XXIV. Beschreibung S. 43 Nr. 679, S. 42 u. 43 mit Abb. Fig. 20.

Das Landauer Grabmal der Ägidienkirche (1503 vollendet) bringt die drei Figuren der Krönung als gesonderte Gruppe, indem die architektonische Anordnung das Relief in drei Teile zerlegt. Unten setzt sich diese Gliederung fort: in der Mitte sind singende und musizierende Engel, links kniet die Christenheit des Peterstorff-Epitaphs, rechts eine Gruppe von Stifterfiguren, fein beobachtet mit ihrer eigentümlich zurückgeworfenen, stolzen und zuversichtlichen Kopfhaltung; leider sind sie schlecht erhalten

In den ein wenig konventionellen Erztafeln Peter Vischers[102]) erhielt die Stifterfigur wieder größere Bedeutung. Am meisten im Zusammenhang mit gotischer Tradition steht noch das Relief auf der Vorderseite des Grabmals für Friedrich Casimir im Dom zu Krakau, das den von St. Stanislaus und St. Pietrovin geleiteten Cardinal im Gebet vor der Madonna abbildet (1500), und in der Schloßkirche zu Wittenberg das Gedenkbild Henning Godens (1521) mit der Krönung Mariä[103]). Die Rundbogenumrahmung leitet perspektivisch in die Hauptdarstellung über, vor ihr kniet der Stifter, rechts drängen sich musizierende Engel vor.

In dem perspektivischen Architekturhintergrund und den gewandten Renaissanceformen zeigt die Tuchersche Tafel im Regensburger Dom (Todesjahr 1521) und die entsprechenden Tafeln im Münchener Nationalmuseum und im Erfurter Dom, wie das humanistische Stilideal sich immer reiner und gefälliger ausbildete. Nach Dauns Darlegung ist die Begegnung mit dem kananitischen Weibe dargestellt. Der Stifter ist bei diesen mehrmals gegossenen Tafeln weggelassen. Für die Person des Stifters ist die Erztafel des Anton Kreß († 1513) in St. Lorenz zu Nürnberg hergestellt, deren Gegenstück Hans Vischer für Hektor Poemer († 1541) arbeitete, ohne die zarte und graziöse Arbeit der Kreß'schen Platte erreichen zu können. In Renaissancenischen knieen die Prälaten vor dem Altar; aus dem Gekreuzigten, der früher die Anordnung des Bildes bestimmt hätte, ist ein kleines Kruzifix geworden; das Verhältnis der beiden Darstellungselemente hat sich zu Gunsten der Bildnisfigur umgedreht.

III.

Damit ist das Renaissance-Epitaph ausgebildet: die Malerei schafft nur noch selten Gedächtnistafeln, die Plastik kehrt zu der Aufgabe zurück, der die Grabkunst ihre Entstehung verdankt. Immer häufiger werden die Reliefs mit dem Brustbild des Verstorbenen[104]) und neben Werken, die büstenartig die obere Hälfte eines Grabsteins bringen, entwickelt sich als maßgebender Typus die Vollgestalt des vor dem Kruzifix Knieenden.

102) Die Vischer-Literatur ist zusammengefaßt in Th. Hampes Ausgabe der Nürnberger Ratsverlässe B. I. Anm. S. 50 u. 51. Auf fragliche Werke, wie das der Ellwanger Stiftskirche für Johann von Hirschheim († 1460) und Albrecht von Rechberg († 1502) mit der Pietà bin ich nicht eingegangen. Hierzu Bergau, Kunstchronik XIV, S. 15 und Paulus, Württembergische Kunstdenkm. III, S. 125.

103) Wiederholung im Dom zu Erfurt. Abguß im German. Museum.

104) Im Augsburger Domkreuzgang für Adolf Occo (gest. 1503). Riehl, Augsburg S. 74 und Abb. S. 73.

Diesem Typus hat für Franken Loy Hering die vollendete Form gegeben. Freilich erreichte er das nur dadurch, daß er die heilige Darstellung zurückdrängte und der Gestalt des Stifters monumentale Bedeutung verlieh. Zu dieser Vereinigung fast rundplastisch herausgearbeiteter Figuren brauchte er eine reiche Umrahmung, und diese architektonische Auffassung des Epitaphs bedeutet die entscheidende

Abb. 13. Epitaph der Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg (gest. 1539 und 1543) von Loy Hering in der Klosterkirche zu Heilsbronn.

Neuerung der Renaissance. Hierfür ist sein Epitaph der Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg in der Heilsbronner Klosterkirche[105]) das deutlichste Beispiel. Der Kruzifixus, dessen Formen uns von Peuerleins Grab-

105) Mader, S. 86 u. 87 mit Abbildung. Die Abbildung wurde uns aus Maders Werk vom Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst überlassen. Als „unbekannter Meister der Oberdeutschen Kunst" vom klassischen Skulpturenschatz, Nr. 280, gebracht.

stein des Bischofs von Reichenau in Eichstätt bekannt sind, ist zurückgeschoben; streng symmetrisch steht er in der Mitte und die kassetierte Apsis trägt dazu bei, ihn für das Auge entfernt erscheinen zu lassen. Ganz vorn zu beiden Seiten knieen die Markgrafen, der Eindruck ihrer Lebendigkeit und unmittelbaren Nähe wird dadurch verstärkt, daß ihre Füße über den Rahmen hinausgehen, der die Gruppe umspannt. So wird eine Tiefenwirkung erreicht, und indem der verkleinerte Christus aus der Nähe der knieenden Ritter entfernt wird, erscheint er höher und beherrscht die Komposition.

Solche architektonische Denkmale im Inneren der Kirche hatten nur Sinn bei fürstlichen Epitaphien. Das stetige Anwachsen der Städte verlangte an den für das fränkische Kunstschaffen entscheidenden Plätzen das Verlegen der Friedhöfe vor die Stadt, sodaß auch am Äußeren der Kirche ein Anbringen von Gedächtniszeichen sinnlos wurde[106]). Nur in den Kreuzgängen der Klostergeistlichkeit blieb die alte Form, und in kleinen Städten erhielt sie sich mitunter bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein, den Handwerkern überlassen und meist ohne künstlerische Bedeutung.

Im Innern der größeren Kirchen blieb nur das Prunkgrab der Spätrenaissance, das in reichem Aufbau die ganze Wand bedeckt, und aus dem das mit Todesallegorien überhäufte Barockgrabmal entstand: Vielfach ein Wandgrab mit Kronos, der den Sargdeckel schließt, oder eine ähnliche allegorische Gruppierung, die Putten und Tugenden reichliche Gelegenheit zu pathetischen Schmerzensäußerungen gewährt.

Dann löste sich auch beim Fürstendenkmal die Verbindung mit dem kirchlichen Gedanken immer mehr: die Kirche ist nicht mehr der entscheidende Versammlungsort der Gemeinde und bildet die alten Formen der Grabsteine und Epitaphien nur noch für die hohen Geistlichen weiter, der Held gehört unter die Augen der Menge auf die Märkte und Plätze, und in einem völlig anderen Sinne bekommt nun das Denkmal von neuem seine Verbindung mit der Architektur.

IV.

So ist in der Renaissancezeit in zwei Gebiete geteilt worden, was sich Albrecht Dürer als doppelte Aufgabe der Malerei überlegt hatte: „die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienste der Kirchen und dadurch angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt des Menschen nach ihrem Absterben".[107])

Wie bedeutungslos die kleinen Stifter auch anfangs am Rande der heiligen Bilder erschienen: nicht dem religiösen Gehalt, sondern der Verbindung mit dem Bildnis verdankt die Epitaphienkunst ihre Entwicklung. Denn die innere Einheit bekommt sie nicht durch einen gleichmäßigen Ausbildungsgang des Stofflichen, obwohl der allgemeine Wandel der Anschauungen auch hier zum Ausdruck kommt.

Wir können am Schlusse der Arbeit auf eine wechselvolle Reihe von Darstellungen innerhalb der fränkischen Epitaphienkunst zurückschauen, der die Entwicklung in anderen Gegenden entspricht.

106) Hilpert (St. Lorenz) teilt mit, daß 1518 das Begraben um diese Kirche abgeschafft wurde, wofür die Gemeinde den St. Rochus-Gottesacker anlegte.

107) Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß S. 297.

Zuerst steht das Bild des Schmerzensmannes im Vordergrund, dann verlangt man nach dramatischer Belebung und bestellt sich Szenen der Passion, oder man wandelt die Schmerzensmanndarstellung in die figurenreiche Gregorsmesse um. Gleichzeitig bekommt die Madonna erhöhte Bedeutsamkeit: Berthold Landauer findet zuerst die bestimmte Form, unter seinen Schülern werden die belebten Szenen der Geburt Christi und des Todes Mariä besonders beliebt. Diese Stoffe bleiben für die kommende Zeit. Man sucht sie durch allegorische Ausdeutung zu bereichern, bis endlich, als die Plastik wieder Bedeutung gewinnt, die malerische Auffassungsart zurücktritt. Nun wird die Göttlichkeit Christi und der Madonna in symbolischer Erscheinung erfaßt: für Christus wird die Darstellung des Gekreuzigten, für die Madonna die Szene der Krönung allgemein gültig und in schematisch festgelegter Form wiederholt.

Damit hat die Plastik die Malerei wieder verdrängt, die, ohne einen festen Stil zu finden, die Denkmalskunst hatte bestimmen wollen. Aber sogleich verliert die Plastik ihre erfinderische Quelle und verfällt dem gedankenlos wiederholenden Handwerk.

Entscheidend zur Begründung dieses Entwicklungsganges ist der Umstand, daß die mittelalterliche Kunst im Dienste der Auftraggeber steht: die Epitaphienbildnerei hat nicht die einheitlich in ihrem Lehrgebäude geschlossene Macht der Kirche hinter sich, sondern die unübersehbare, für uns Heutige in ihren verschiedenen Motiven unerkennbare Menge der einzelnen Besteller. Sie ist das erste Betätigungsfeld für die Kunst des Publikums, welche die Kunst der Kirche ablöste.

Was wir für die gesellschaftliche Gesamtheit als Inhalt des späten Mittelalters erkennen können: den Kampf des Einzelnen um die freie Ausdruckskraft seiner Persönlichkeit, gibt ihr neben den vielen, mit anderen Schaffensgebieten gleichen Motiven den einheitlichen Charakter und die auch für Probleme unserer Zeit lebendige Bedeutung.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSES.

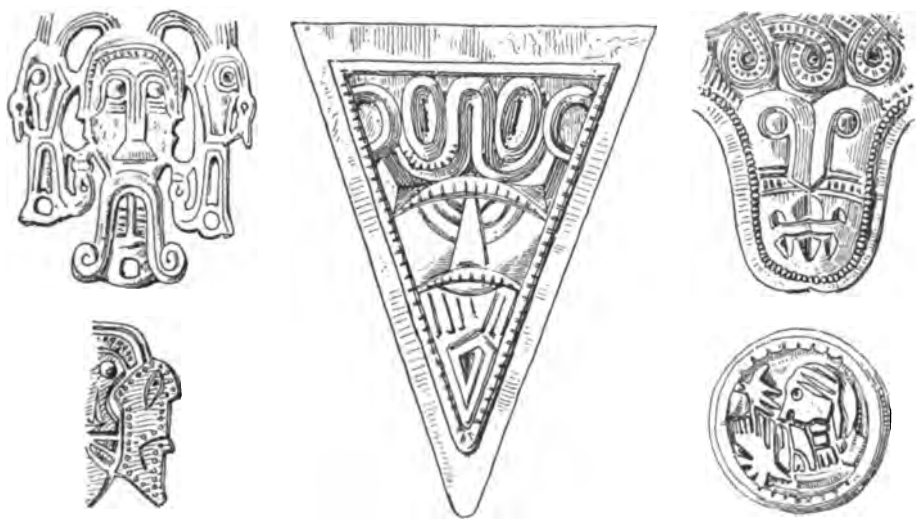
VON GUSTAV VON BEZOLD.

(Fortsetzung.)

(Mit 7 Tafeln.)

Bildnisse des frühen Mittelalters.

Als die Germanen das Erbe der Römer antraten stand ihre Kunst auf einer Entwicklungsstufe, welche eine genaue Naturbeobachtung ausschloß. Organische Wesen kamen nur in strenger ornamentaler Stilisierung zur Darstellung. Auf Schmuckgegenständen und auf dekorierten Geräten geht die Stilisierung so weit, daß sogar der organische Zusammenhang der Teile aufgelöst oder fast bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet wird. Die Textfigur gibt einige Beispiele ornamental umgestalteter Köpfe aus Grabfunden der merowingischen Zeit. Die Berührung mit der spätantiken Kunst erfolgte zu einer Zeit, als diese selbst gealtert und in Auflösung begriffen war. Auch hier war an Stelle der eigenen Beobachtung mehr und mehr eine schematische Stilisierung getreten. Es soll nicht verkannt werden,



Ornamental stilisierte Köpfe aus merowingischer Zeit.

daß in den großen Mosaikbildern der Kirchen noch hoher Ernst und Würde walten, aber das, worauf es uns hier ankommt, die Fähigkeit zu individualisieren, war bis auf geringe Reste geschwunden. Die byzantinische Kunst, in der sich die antike Tradition noch Jahrhunderte hindurch erhält und auslebt, zeigt in ihrem langen Verlauf manche Schwankungen, es wechseln mit Epochen des Niedergangs solche

des Aufschwungs und ein von Geschlecht zu Geschlecht vererbtes technisches Können hält die äußerste Rohheit fern. Die ersten Kunstregungen der Germanen, sobald sie über das rein Dekorative des Kunstgewerbes hinausgingen, vollziehen sich im Anschluß an die byzantinische Kunst. Daneben fanden direkte Anleihen von der klassischen Antike statt. Aber bei aller Abhängigkeit von den Vorbildern zeigen sich schon sehr früh die ersten Ansätze einer selbständigen abendländischen Kunst.

Eigene Beobachtungen muß man im voraus beim Bildnis erwarten, aber die Künstler sind nicht rückhaltslos an die Natur herangetreten, die nachzubilden ihr Können nicht ausreichte, sondern sie suchten in ein nach fremdem Vorbild gezeichnetes Gesicht die individuellen Züge der Person hineinzutragen. Die Ansprüche waren Jahrhunderte lang bescheiden; zu vollem individuellen Dasein durchgebildete Köpfe sind vor dem 13. Jahrhundert kaum entstanden.

Bei den germanischen Völkern sind die Münzbilder die frühesten Darstellungen, welche zu bestimmten Persönlichkeiten in Beziehung stehen. Wir haben schon gesehen (S. 39), daß die Ostgoten einfach die Köpfe römischer Kaiser herübernahmen. Der byzantinische Typus herrscht auch in den Münzen der anderen germanischen Reiche. Auf den Münzen der späteren Westgoten, z. B. des **Recared** (586—601) Taf. IV. und des **Egica** (687—700) (Taf. IV), ist das byzantinische Frontbild völlig zum ornamentalen Schema geworden, es ist nur Hoheitszeichen ohne allen Porträtcharakter.

Etwas höher als die westgotischen Münzen stehen die langobardischen; sie sind wenigstens nicht ganz unorganisch, aber Bildniswert kommt ihnen nicht zu. Das Profilbild eines unbekannten Fürsten aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts sowie die Frontbilder von **Arrigis** (758—787), **Grimwald III.** (787 bis 806) und **Sighard** (832—839) tragen ihre byzantinische Abkunft deutlich zur Schau. Das erste hat noch ein mäßiges Relief, die drei anderen sind im Grunde nur Zeichnungen mit erhabenen Linien.

Bei den Franken herrscht das Profilbild vor. Die Arbeit ist sehr roh, der byzantinische Typus löst sich auf; aber bei aller Rohheit wird ein geringes Relief beibehalten, die Bilder sind nicht so rein zeichnerisch, wie die langobardischen. Als Beispiele mögen zwei unbekannte Merowinger, **Sigebert III.** (645—657) und aus karolingischer Zeit **Ludwig der Fromme** (814—840) genügen. Sie unterscheiden sich von den westgotischen und langobardischen Münzbildern durch eine weniger schematische Stilisierung, es sind wirkliche Darstellungen von Menschen, wenn auch äußerst primitive.

In der karolingischen Zeit stellt sich das Bestreben, die Züge bestimmter Personen im Bild wiederzugeben ein. Die wichtigste Quelle, die monumentale Malerei versagt vollständig, das Bild Karls des Großen im Lateran ist so überarbeitet, daß es nicht mehr in Betracht kommt. Dagegen ist in den Miniaturen wertvolles Material erhalten. Kemmerich hat in seiner eingehenden Studie über die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland den ersten Anfängen des Porträts bei den Deutschen nachgespürt und den wichtigen Nachweis erbracht, daß die Fähigkeit, eine Person porträtmäßig darzustellen in karolingischer Zeit wenigstens in Anfängen vorhanden war. Er führt den Nachweis an den Bildnissen Karls des Kahlen, welche allerdings eine gewisse Übereinstimmung zeigen, aber eine feste Erfassung des indi-

viduell Besonderen fehlt durchaus. Was ich oben vom Hineintragen individueller Züge in traditionelle Typen gesagt habe, gilt insbesondere von diesen Bildnissen. Die Bilder sind nach Komposition und Einzelformen byzantinisch. Das konnte nicht anders sein. Der Übergang von der ornamentalen Gestaltung organischer Wesen, wie sie in der merowingischen Malerei herrschend war, zu realistischer Darstellung konnte sich nur im Anschluß an eine überlegene fremde Kunstweise vollziehen und das war die byzantinische. Sie besaß, was man erstrebte. Die byzantinischen Gestalten, so beengend uns ihre stilistische Gebundenheit erscheint, mußten dem erwachenden Auge der Karolinger als volle Darstellungen der Wirklichkeit erscheinen. Man hatte das, was sie an Realismus enthielten, übersehen, solange das Auge für die Erfassung der organischen Form noch nicht reif war, und solange die Hand ihren eigenen, vom inneren Schauen vorgezeichneten Weg ging, nun nahm man es wahr und schloß sich ihm im eigenen Kunstschaffen rückhaltslos an. Der Anschluß ist ein sehr enger, wir haben karolingische Elfenbeinskulpturen jahrzehntelang für byzantinisch gehalten und noch vermögen wir die Grenzen nicht scharf zu ziehen, aber zu vollem Aufgehen in byzantinischer Kunstweise hat er doch nicht geführt. Sobald man die wirkliche Erscheinung des Menschen künstlerisch wiederzugeben suchte, war man auf eigene Beobachtung von Bewegungen und Formen angewiesen. Sie ist noch nicht intensiv und auf dem Wege vom Auge durch die Hand auf das Bild geht vieles verloren, aber sie führt notwendig zu einer leichten Modifikation des Stils. So erscheint die karolingische Kunst dem rückwärts gewandten Blick als ein später Ausläufer der byzantinischen, dem vorwärts gerichteten als Keim einer neuen Kunst, der romanischen. Allein der beginnende Realismus bei den Franken stützt sich nicht einzig auf die byzantinische Kunst, er sucht Hilfe wo er sie findet, auch bei der klassischen Antike.

Sehen wir genau zu, was auf den Bildnissen Karls des Kahlen porträtmäßig ist, so bleibt wenig. Schon die allgemeine Form des Gesichts ist nicht individuell, die einzelnen Merkmale, ein volles, bartloses Kinn, ein schmaler Schnurrbart, ein starker Hals finden sich zwar auf mehreren Bildern, aber sie sind nur oberflächlich angedeutet und stimmen auf den verschiedenen Bildern nicht genau überein. Als wirkliche Porträts, die eine objektiv deutliche Anschauung einer Person geben, können diese Bilder noch nicht gelten; anderseits beweisen sie aber, daß nun doch die Beobachtung individueller Form eingetreten ist. Die Anfänge des Porträts sind gegeben. Mehr als zweihundert Jahre mußten vergehen, bis sie zu voller Entfaltung kamen.

Das germanische Museum besitzt keine karolingischen Miniaturen, welche für die Geschichte des Bildnisses in Betracht kämen. Von der bekannten Reiterfigur des Musée Carnavalet in Paris haben wir einen Gipsabguß. Sie gilt allgemein als ein Bild **Karls des Großen**. Die Benennung stützt sich nur auf eine unsichere Tradition, sie läßt sich nicht begründen und würde besser aufgegeben. Daß sie einen karolingischen Herrscher darstellt, steht fest, zu einer sicheren Benennung fehlen die Unterlagen. Wollte jemand in ihr Karl den Kahlen erblicken, so ließe sich, soferne man sich mit den oben angegebenen Merkmalen begnügt, kaum sehr viel dagegen einwenden, aber zwingend sind die Analogien keineswegs. In der Bildung des Gesichts wird das Individuelle von dem stilistisch Bedingten überwogen. Das gilt

besonders von der Stirne und den Augen, welche hoch liegen und froschartig herausgetrieben sind; im Schnitt des Mundes, in der Gestaltung des Kinns mag man den Versuch, ein bestimmtes Vorbild wiederzugeben, vermuten, vergleichen wir aber

Reiterstatue im Musée Carnavalet zu Paris.

andere karolingische Skulpturen, z. B den Elfenbeindeckel mit der Darstellung eines Bischofs in der Bibliothek zu Frankfurt, so werden wir zur Vorsicht gemahnt, denn dieser Kopf, der kaum als Bildnis aufzufassen ist, ist weit sorgfältiger und naturwahrer durchgebildet.

Den Münzbildern kommt in karolingischer Zeit, ja im ganzen Mittelalter kein großer Bildniswert zu. Sie können hier kurz behandelt werden. In der über-
Taf. VII. wiegenden Mehrzahl ist, wie die Zusammenstellung auf Tafel VII zeigt, irgend welche Ähnlichkeit gar nicht angestrebt. Sie sind zum Teil Frontbilder, zum Teil Profilbilder. Die Frontbilder sind ausnahmslos schematisch, selbst noch bei Rudolf von Habsburg in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. So können sie als ikonographische Quelle nicht anerkannt werden. Unter den Profilbildern Heinrich II. ragen die einiger Regensburger Denare durch sorgfältige Behandlung des Kopfes hervor. Vergleicht man sie mit den Miniaturen, namentlich mit Fol. 11a des Münchener Codex Clm. 60, so wird man ihnen Bildniswert nicht absprechen.

Heinrich II.

Siegfried von Mainz.

Egbert von Meißen.

Friedrich I.

Konrad III.

Friedrich I.

Friedrich II.

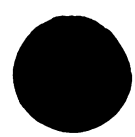
Philipp.

König Heinrich.

Friedrich II.

Richard von Cornwallis.

Rudolf von Habsburg.



Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel VII.

Etwas hart, aber vortrefflich geschnitten sind die Augustalen **Friedrich II.** Sie gehen direkt auf antike Vorbilder zurück. Wie weit das Profil lebenswahr ist, kann ich hier nicht feststellen. Auf der Silbermünze, die nach den Augustalen gearbeitet ist, ist es willkürlich verändert.

Neben die Münzbilder treten von den Karolingern an die Siegelbilder der Könige und Kaiser. Kaiser Wilhelm II. hat dem germanischen Museum an seinem fünfzigjährigen Stiftungsfeste die von Geheimrat Poße in Dresden gefertigten galvanoplastischen Nachbildungen der sämtlichen deutschen Kaisersiegel gestiftet. Diese bedeutende Quelle ist nach kunstgeschichtlicher Richtung noch wenig ausgebeutet. Da die große Publikation von Poße noch aussteht, muß ich mir bei der Benützung der Sammlung einige Zurückhaltung auferlegen. Es ist ja auch nicht meine Aufgabe, eine Ikonographie der deutschen Kaiser zu geben. Die Siegelbilder haben den großen Vorzug, daß sie zu Lebzeiten der Kaiser und in deren Nähe gefertigt sind. Das sagt nicht unmittelbar, daß sie als besonders ähnliche Bildnisse zu gelten haben, wohl aber geben sie darüber Aufschluß, welche Anforderungen an die Ähnlichkeit man zu verschiedenen Zeiten stellte. Ihre Größe und sorgfältige Ausführung verleiht ihnen eine Bedeutung, welche weit über die der Münzbilder hinausgeht. Die Benützung der Siegelbilder der Kaiser wird dadurch erschwert, daß die Abdrücke großenteils stumpf geworden oder sonst beschädigt sind. Frontbilder haben unter der Abnützung stärker gelitten als Profilbilder.

Die merowingischen Könige siegelten mit Ringen, welche für sie geschnitten waren. Der Ring **Childerich I.** trug das Frontbild des Königs mit gescheiteltem, langem, geflochtenen Haar und mit der Lanze. Der Typus ist byzantinischen Münzen entnommen. Die Ausführung war roh und trug nur im ganzen der fränkischen Haartracht Rechnung, während das Gesicht schematisch dargestellt war, ohne individuelle Züge. Ein Ring in der Bibliothèque nationale in Paris zeigt einen bärtigen Kopf mit langen Haaren und den Buchstaben S R. (Sigebertus Rex?) Ob Racnethramnus, dessen Ring ein ähnliches Bild zeigt, dem königlichen Hause angehörte, ist ungewiß. Köpfe in Frontansicht mit langen Haaren zeigen auch die Siegel anderer merowingischer Könige, wie **Childebert III., Chilperich II., Chlodwig III.,** welche bei Le Normant, Trésor de numismatique, Sceaux des rois et reines de France Pl. I. abgebildet sind. So mangelhaft diese Köpfe sind, die Könige siegelten mit ihrem eigenen Bilde, wie sie ihr eigenes Bild auf ihre Münzen prägten. Die Ringe Privater trugen bildliche Darstellungen, Ornamente oder Schriftzeichen, zuweilen waren antike Gemmen eingesetzt. Der Gebrauch antiker Gemmen zum Siegeln wurde unter den Karolingern auch von den Königen angenommen. Daneben tritt aber schon früh das Bild der Herrscher wieder in seine Rechte und es tritt in seine Rechte mit ganz anderen Ansprüchen an die Auffassung und Wiedergabe der Wirklichkeit. Allein es ist fraglich, wie weit die Stempel für die Könige neu gefertigt, wie weit antike Gemmen mit den Köpfen römischer Kaiser verwendet wurden. Die Frage wird für die ersten Karolinger allgemein dahin beantwortet, daß antike Gemmen in Gebrauch waren. Sie bedarf indes der Nachprüfung, die Siegel müssen genau auf ihre stilistischen Merkmale geprüft werden. Die Stempel sind bis auf einen, die Gemme **Lothar II.** im Lotharkreuz in Aachen, nicht erhalten, die Untersuchung kann nur noch an den Abdrücken gemacht werden, die alle mehr oder weniger ge-

litten haben. Mir stehen nicht einmal diese, sondern die galvanoplastischen Nachbildungen Poßes zur Verfügung. So sorgfältig sie gemacht sind, können sie doch die Originale nicht ganz ersetzen. Dagegen bietet die Sammlung die Möglichkeit, die ganze Reihe unmittelbar zu vergleichen. Die Frage der Echtheit der Siegel zu prüfen liegt nicht in meiner Aufgabe, sie kann nur an den Originalen geprüft werden. Das ist von Poße u. A. geschehen, die sicher kompetenter sind, als ich. Zunächst fragt es sich, aus welchem Material die Stempel gefertigt sind. Soweit antike, geschnittene Steine in Verwendung waren, wurden sie mit einer Metallfassung versehen, welche die Inschrift trug. Auch einige der Stempel, deren Ursprung näher zu untersuchen ist, sind aus den gleichen Materialien, Stein in Metallfassung, hergestellt. Zweifellos von Metall waren die Matrizen für Bleibullen. Viele Siegel zeigen oben den Abdruck eines Ringes oder einer Öse. Eine solche kann an dem Stempel nur angebracht sein, wenn er eine Metallfassung hat, oder ganz von Metall ist. Daß die Öse mit dem Stempel aus einem Stein geschnitten sei, ist unwahrscheinlich; ist sie vorhanden, so ist anzunehmen, daß der Stempel von Metall ist oder eine Metallfassung hat. Die Fassung wird im allgemeinen als Rand erscheinen, aber es ist auch möglich, daß sie nicht über die Fläche der Platte vortritt. In solchen Fällen ist eine Entscheidung über das Material des Stempels kaum möglich, umsoweniger, als die Abdrücke gewöhnlich stumpf sind. Darf aber in karolingischer Zeit überhaupt die Fähigkeit, Bilder in Stein zu schneiden vorausgesetzt werden? Die Frage darf wohl bejaht werden. Der technisch hohe Stand der Elfenbeinskulptur läßt mit Sicherheit annehmen, daß auch andere Zweige der Glyptik nicht völlig darniederlagen. Auch gestatten die Siegelstempel der Ottonen, von welchen wenigstens einige aus Stein waren, den Rückschluß, daß man auch in karolingischer Zeit in Stein schneiden konnte.

Die Stempel der späteren Karolinger sind mit einer oder zwei Ausnahmen fränkische Originalarbeiten. Es ist z. B. ausgeschlossen, daß Karl der Dicke gleich drei ähnliche, antike Gemmen gehabt habe, mit welchen er in den Jahren 880, 882 und 887 gesiegelt hat. Auch der Raum, welchen das Bild auf der Platte einnimmt, beweist den fränkischen Ursprung. Auf allen dreien ist die Inschrift auf der Platte selbst angebracht, die Fläche der antiken Gemme wird fast ganz durch das Bild ausgefüllt. Der Typus ist nicht der der antiken Gemmen, sondern der der antiken Münzen — Kopf mit Lorbeerkranz und Umschrift oder Brustbild mit Lanze und Schild. Diese Stempel können nur für die Herrscher, deren Namen sie tragen in karolingischer Zeit gefertigt sein. Sie sind technisch nicht schlechter, sondern eher besser gearbeitet, als die antiken Münzen vom vierten Jahrhundert an, aber sie entsprechen stilistisch keiner Zeit der antiken Stempelschneidekunst.

Die Stempel Ludwig des Frommen, Lothar II. im Lotharkreuz zu Aachen und Ludwig des Deutschen von 831 gelten als antike Gemmen. Über die Siegel der ersten Karolinger von Pippin bis zu Ludwig des Frommen handelt ausführlich Th. Sickel, Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger S. 347 ff. Die Siegel Ludwig des Frommen sind S. 352—354 besprochen, die Siegelplatte Lothar II. S. 346 Note 13.

Taf. VIII. Von **Ludwig dem Frommen** gibt es zwei Siegel. Das eine ist von 814—833 und von 836—840 in Gebrauch, das zweite von 833—836; beide sind Gemmen-

Ludwig der Fromme.

Ludwig der Deutsche.

Karlmann.

Karl der Dicke.

Karl der Dicke.

Arnulf.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel VIII.

Ludwig das Kind.

Konrad I.

Heinrich I.

Heinrich I.

Otto I.

Otto III.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel IX.

siegel mit Metallfassung, beide zeigen einen nach links gewandten Profilkopf mit Lorbeerkranz und Ansatz des Mantels. Der erste Stempel ist weitaus besser als der zweite. Ist ein römischer Kaiser dargestellt, so kann es nur ein Oströmer aus später Zeit sein. Ich will das nicht unbedingt bestreiten, aber der Vergleich mit byzantinischen und karolingischen Elfenbeinskulpturen weist doch viel mehr auf eine fränkische als auf eine byzantinische Arbeit. Auch die Form des Kopfes und die Barttracht spricht für fränkischen Ursprung. Zweifellos fränkisch und eine ziemlich geringe Arbeit ist der zweite Stempel. Ebenso muß ich die Siegelplatte **Lothar II.** für fränkisch erklären. Wäre es eine antike Arbeit, so müßte sie aus dem späteren dritten Jahrhundert sein. Aber so gering man die Kunst dieser Zeit einschätzen mag, so hätte doch ein antiker Steinschneider den Kopf niemals so ungeschickt in den Raum gesetzt und die Fläche mehr ausgefüllt. Es ist augenscheinlich, daß hier mit Absicht Raum für die Umschrift gelassen ist. Auch der Stil des Kopfes spricht bestimmt für fränkischen Ursprung. Die Platte erscheint mir als Nachahmung der antiken Gemme, mit welcher Lothar II. am 13. April 862 gesiegelt hat und welche die gleiche ist, wie die Lothar I. auf einer Urkunde vom 21. Mai 843. Soweit die beiden stumpfen Abdrücke ein Urteil gestatten, ist es ein Bild Gordianus III. Weniger bestimmt ist mein Urteil über das Siegel **Ludwig des Deutschen** (18. August 831). Auch hier sprechen die stilistischen Merkmale und der Umstand, daß die Umschrift in den Grund der Gemme graviert ist, stark für karolingisch-fränkischen Ursprung, aber es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß wir eine byzantinische Arbeit des sechsten Jahrhunderts vor uns haben.

Wenn ich im folgenden die vier Siegel als fränkisch betrachte, bin ich mir bewußt, daß die Frage noch nicht vollständig entschieden ist.

Bei der Prüfung der karolingischen Siegel auf ihren Bildniswert ist zu berücksichtigen, daß es die Anfänge der Wirklichkeit nachstrebender Darstellungen menschlicher Köpfe bei den Franken sind, welche sich notwendig unter starker Anlehnung an fremde Vorbilder vollziehen. Der Künstler, der noch in der Nachahmung befangen ist, kann nur wenig von eigener Beobachtung zugeben. So ist in den Köpfen **Ludwig des Frommen, Ludwig des Deutschen** und **Lothar II.** eine unmittelbar auffallende Individualisierung nicht wahrzunehmen. Auch auf dem Wege der Vergleichung mit anderen Bildnissen ist nicht weit zu kommen. Material liegt für Ludwig den Frommen und Ludwig den Deutschen vor, aber es ist unzureichend. Die auf Tafel IV abgebildete Münze Ludwig des Frommen ist so roh, daß sie zur Vergleichung kaum herangezogen werden kann. Das Bild Ludwig des Frommen in der Wiener Handschrift des Hrabanus Maurus (Jahrbuch der k. k. Kunstsammlungen XIII. S. 9) stimmt mit unserem Kopfe nur wenig überein. Es ist ein Repräsentationsbild nach einer spätantiken Vorlage, bei welchem die Nachahmung völlig überwiegt. Von **Ludwig dem Deutschen** ist außer der Urkunde von 831, deren Siegel den Typus der byzantinischen Münzen des sechsten Jahrhunderts nachahmt, ein zweites Siegel an einer Urkunde von 874, das ebenfalls von einem Originalstempel abgedrückt ist, es ist das Bild eines jugendlichen Herrschers mit entblößter Schulter, über welcher der Mantel geschlossen ist. Der Typus kommt zuerst unter den Antoninen auf. Hier ist der Herrscher mit Schild und Lanze dargestellt. Irgend welcher Bildniswert kommt dem Stempel

nicht zu, er stimmt mit dem älteren nicht überein und kann noch weniger als Porträt gelten als jener. Bemerkenswert ist, daß der Reliefstil in dem Siegel von 874 weit freier geworden ist als in dem älteren. Für Lothar II. fehlt alles Vergleichsmaterial.

Den Siegeln der folgenden Herrscher liegen römische Münzen früherer Epochen, des zweiten und dritten Jahrhunderts zugrunde, die Köpfe sind größer als bisher, die Behandlung sicherer.

An einer Urkunde **Karlmanns** vom 3. Dezember 878 ist ein Originalsiegel. Leider ist der Abdruck sehr stumpf. Der Kopf sieht sehr individuell aus, das Profil ist fein gezeichnet, die einzelnen Teile sind bis auf das sehr tief sitzende Ohr richtig gruppiert. Man hat den Eindruck, daß hier eine bestimmte Person charakteristisch dargestellt ist. Aber gerade hier ist große Vorsicht angezeigt, denn es läßt sich nicht ermessen, wie weit der Eindruck freier Formgebung durch die Verwischung der Formen hervorgerufen wird. Und da alles Vergleichsmaterial fehlt ist eine Prüfung auf die Ähnlichkeit nicht möglich. Doch selbst wenn sie ganz fehlen sollte, was ich nicht glaube, bleibt der Stempel eine achtungswerte Leistung karolingischer Glyptik.

Von **Karl dem Dicken** sind sieben verschiedene Siegelbilder vorhanden, alle Originalarbeiten. Es sind zwei verschiedene Typen, ein Imperator mit Lorbeerkranz und der junge Herrscher mit Schild und Lanze, den wir zuerst bei Ludwig dem Deutschen gefunden haben. Die Siegel vom 8. Februar 880, vom 23. April 882 und vom 17. März 887 stimmen zwar im Profil nicht völlig überein, sind aber doch unter sich so ähnlich, daß man sie als Porträts ansprechen darf. Die Nase ist lang, die Oberlippe kurz und etwas aufgeworfen, die Unterlippe tritt zurück, das Kinn springt vor. Die Stempel von 880 und 882 sind vielleicht von der gleichen Hand wie der Karlmanns von 878. Vorbilder sind Münzen aus der Zeit der Gordiane. Ein Stempel, mit welchem am 9. Mai 881 und am 5. Mai 883 gesiegelt wurde, ist nach einer römischen Münze aus dem dritten Jahrhundert gearbeitet, ohne genaue Kopie zu sein; es ist nicht möglich zu bestimmen, welchem Kaiser das Original angehörte, vielleicht Maximinus. Die Arbeit ist gering. Zwei weitere Siegel vom 9. Juni 886 und vom 29. Mai 886 haben den Typus des jungen Herrschers mit Schild und Fahne. Das erste (Abbildung bei Heffner, die deutschen Kaiser- und Königssiegel Taf. I Nr. 6), ein jugendlicher bekränzter Kopf in hohem Relief ist sehr hübsch, obgleich die Durchbildung der Einzelheiten zu wünschen übrig läßt. Der zweite ist weniger schön. Bildniswert haben beide nicht. Wohl ist das Bild auf dem ersten so, daß es als Jugendbildnis Karls aufgefaßt werden könnte, aber wir haben kein Recht zu der Annahme, daß der Stempel schon so früh gefertigt worden sei, um so weniger als er schon als Imperator bezeichnet ist. Der Stil der Siegel, mit Ausnahme dessen vom 9. Mai 881, ist gut. Sie stehen den römischen Münzen des späten dritten Jahrhunderts mindestens gleich. Die Profile sind rein gezeichnet, das Relief ist kräftig und gut abgestuft. Die Profilstellung der Augen ist nicht ganz gelungen, auch besteht ein Widerspruch zwischen der Frontstellung des Rumpfes und der Profilstellung des Kopfes. Ganz abweichend im Stil ist eine Bleibulle vom 30. Mai 887, von deren Echtheit ich nicht überzeugt bin.

Von **Arnulf** sind sechs verschiedene Siegelbilder vorhanden. Das vom 5. Oktober 889 ist so stumpf, daß sich nichts aus ihm entnehmen läßt. Drei andere haben unter

sich wohl im Profil einige Ähnlichkeit, stimmen aber im einzelnen wenig überein. Das beste ist das vom 20. Juni 889, Profilkopf mit Lorbeerkranz, Fahne und Schild. Leider ist der Mund verwischt. Die Arbeit ist gut und erinnert an die Siegel Karl des Dicken. Das Siegel vom 6. Januar 893 ist roh gearbeitet und der Abdruck stumpf. Der Typus ist der gleiche wie der des vorigen. Das dritte vom 7. Februar 893 ist besser gearbeitet, aber auch gerade am Profil etwas verdrückt. Am ehesten darf das erste als Bildnis Arnulfs gelten. Sehr befangen in Zeichnung und Ausführung ist ein Stempel, mit welchem am 30. I. 897 und am 13. XII. 898 gesiegelt wurde. Profilkopf mit Diadem, Schild und Lanze. Das Profil weicht von dem vorigen sehr ab und kann nicht als porträtmäßig gelten. Endlich ist eine sehr roh gearbeitete Bleibulle vom 1. V. 896 vorhanden. Sie zeigt wieder völlig andere Formen.

Mit **Ludwig dem Kind** (IV.) tritt ein neuer Typus ein, der Herrscher erscheint Taf. IX.
als nach links gewandte Halbfigur mit Lanze und Schild. Dabei ist der Schild in perspektivischer Ansicht gegeben. Die technische Ausführung ist geringer als in der unmittelbar vorhergehenden Periode, die Reliefbehandlung trocken. Die Siegel zweier Urkunden vom 24. VI. 903 und vom 16. VI. 911 gehören diesem Typus an, sie zeigen den König mit sehr ausgeprägten Zügen. Die Nase ist kräftig, die Flügel senken sich gegen die Spitze, die Oberlippe ist gerade, die Mundwinkel nach abwärts gezogen. Vom Nasenflügel geht eine Falte um den Mundwinkel, die Unterlippe tritt zurück, das Kinn springt scharf vor. Die Augen sind auf beiden Bildern oberflächlich behandelt. Stimmen die Bilder leidlich überein, so erregt es Bedenken, daß sie einen Mann von etwa vierzig Jahren darstellen, während Ludwig 911 im Alter von 18 Jahren gestorben ist. Heffner gibt a. a. O. Taf. I, 8 ein Siegel Ludwigs, Brustbild mit Schild und Lanze, das jugendlichere Züge aufweist und mit den beiden anderen einige Ähnlichkeit im unteren Teil des Gesichtes hat. Geben wir zu, daß die Siegel eine wenn auch beschränkte Bildnistreue haben, so zeigt die Unfähigkeit das Lebensalter anzudeuten, daß das künstlerische Vermögen im Rückgang ist.

Das bestätigen auch die Siegel **Konrad I.** Sie weisen alle den Typus der nach links gewandten Halbfigur mit Fahne und perspektivisch gezeichnetem Schild auf. Ein Siegelbild vom 10. XI. 911 ist ganz steif und leblos. Höher stehen die Siegel vom 11. I. und vom 8. VIII. 912. Sie sind nicht ganz gleich. Das Profil, kurze gerade Nase, gerade Oberlippe, schmale Lippen und etwas vortretendes Kinn ist auf beiden verwandt. Die gleiche Form des Mundes und der Oberlippe zeigt das bei Heffner a. a. O. Taf. I. 9 abgebildete Siegel, das in der Gesamtfigur wieder etwas verschieden ist. Wieder unter sich fast gleich sind das Siegel einer Urkunde vom 13. IX. 918 und ein Abdruck in Zürich, die in den Maßen übereinstimmen, aber in der Form der Umschrift kleine Unterschiede aufweisen. Hier ist das Profil bewegter, die Nase tritt mehr hervor, Lippen und Kinn sind stärker geschwungen. Drei weitere Siegel sind so schlecht erhalten, daß sie kaum mehr zu beurteilen sind. Das vom 18. X. 927 hat im Profil mit den beiden zuletzt besprochenen Ähnlichkeit. Eine Entscheidung über den Grad der Bildnistreue ist umso weniger zu treffen, als durch die diesem Typus angehörenden Siegel Ludwig IV., Konrads und Heinrich I. ein Zug von Ähnlichkeit geht, der starke Zweifel der Individualität der Formen erregt. Es ist wahrscheinlich, daß hier überhaupt keine Bildnisse vorliegen, sondern Kopien, welche von einem Original Ludwig IV. ausgehen und immer wiederholt werden.

Der Typus der nach links gewandten Halbfigur mit Fahne und Schild dauert auch unter den sächsischen Kaisern neben anderen Typen noch fort. Die Ausführung ist lässiger. Das Siegel **Heinrich I.** vom 18. X. 927 ist als Kopie nach einem Konrad I. zu betrachten. Das **Otto I.** vom 29. V. 940 ist oberflächlicher gearbeitet als die meisten früheren; aus dem gleichen Stempel scheint das fast ganz verwischte Otto II. vom 24. VII. 961 abgedruckt zu sein. Das letzte Beispiel bieten die Rückseiten zweier Bullen **Otto III.** vom 3. I. und vom 13. IV. 999. Der überaus flau gearbeitete Stempel enthält eine ganz schematische Halbfigur (vgl. Heffner Taf. I. 18 b)

Auch der Profilkopf, wie er vor Ludwig IV. üblich war, findet sich unter den Siegeln der sächsischen Kaiser noch in einigen Beispielen vor. **Heinrich I.**, 30. IV. 925. Bartloses Gesicht mit gerader, ziemlich scharf vorspringender Nase, kleinem Munde und Kinn, Augen unrichtig gezeichnet. Vergleichsmaterial zur Feststellung des Porträtwertes fehlt; auf keinen Fall ist die Ausführung eindringlich. Weitere Profilköpfe finden sich auf Bleibullen. Otto III., 3. I. und 11. IV. 999 und 30. VI. 1000, das Motiv des spätrömischen Imperatorenkopfes mit Krone. Porträtähnlichkeit ist gar nicht angestrebt (Heffner Taf. 1. 18 a). Konrad II. Bulle einer Urkunde vom 23. VIII. 1028. Heinrich III. 22. VII. 1040. Ich komme auf diese beiden Köpfe zurück.

Die Profilköpfe verschwinden von da an aus den Siegelbildern. Ihr Stil ist in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts streng und befangen; noch ist die Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern groß. Sie haben die Eigenheiten des fränkischen Stils, die wir aus Elfenbeinreliefs und der Reiterfigur, die für Karl den Großen gilt, kennen, aber sie geben wenig Individuelles. Unter den späteren Karolingern hebt sich das technische und künstlerische Können. Die Abhängigkeit von Vorbildern wird geringer, sie schließen sich ihnen wohl noch im Motiv an, aber die Ausführung ist ziemlich selbständig. Die Profile sind sorgfältig gezeichnet und geben individuelle Züge wieder, wenn sie ihnen auch nicht in die letzten Feinheiten folgen. Das Relief ist kräftig und gut abgestuft. Im Beginn des 10. Jahrhunderts wird die Behandlung einförmiger. Die Halbfigur bringt einen kleineren Maßstab des Kopfes mit sich, welcher eine einfachere Formgebung bedingt. Man legte weniger Wert auf die Bildnistreue als früher, ganz scheint sie aber doch nicht zu fehlen. Die Bleibullen Konrad II. von 1028 und Heinrich III. von 1040 geben in groben Zügen einige Ähnlichkeit ohne auf Richtigkeit im Einzelnen auszugehen.

Von **Otto I.** an treten Frontbilder neben die Profilbilder und verdrängen sie bald vollständig. Das Frontbild ist für eine Reliefbehandlung nicht günstig, erst späte Zeiten haben es völlig bewältigt und eine leichte Wendung des Kopfes der strengen Frontansicht vorgezogen. Der erste Typus ist die frontale Halbfigur mit Szepter und Reichsapfel (Weltkugel vom Kreuz bekrönt), Krone und Mantel. Er kommt auf byzantinischen Münzen schon im 8. Jahrhundert vor. Die Siegel vom 21. II. 962 und vom 5. IV. 965 zeigen ein volles Gesicht mit Schnurrbart und breitem Vollbart. Die Augen sind rund und glotzend. Auf diesen Siegeln sind höchstens die äußeren Merkmale des breiten Gesichts und des großen Bartes bildnismäßig. Das bestätigt der Vergleich mit dem Elfenbeinrelief in der Sammlung der Marchese Trivulzi in Mailand, das den Kopf im Profil gibt. Es ist weit besser gearbeitet als die Siegelstempel, aber es geht in der Wiedergabe der individuellen Formen auch nicht

Konrad II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel X.

Heinrich III.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XI.

über das Allgemeine hinaus. Das spätere Majestätssiegel Otto I. ist ganz schematisch und leblos; der schmale magere Kopf mit spitzem Kinn und Bart, die gezierte Haltung der Arme, all' das ist undeutsch.

Fast identisch mit dem vorigen ist das Siegel **Otto II.** (13. V. 974 und 3. III. 980; Abb. bei Heffner Taf. II. 5). Otto II. Königssiegel vom 27. VII. 934 zeigt einen jugendlichen Kopf, ist aber sehr undeutlich, ebenso die Siegel vom 3. X. 968 und vom 18. X. 972, die unter sich sehr ähnlich sind. Otto erscheint auch auf ihnen noch jugendlich, mit schmalem Gesicht, auf dem ersten bartlos, auf dem zweiten mit kurzem Bart (?). Die Darstellung ist unbeholfen, am ehesten kann das Siegel von 968 als leiser Versuch zu bildnismäßiger Darstellung angesehen werden.

Von **Otto III.** gibt es zwei Siegel (27. X. 984 und 12. XII. 993), welche die frontale Halbfigur haben. Ein Vergleich mit den viel besseren Miniaturen (Kemmerich S. 64 ff.) zeigt, daß ihnen kein Bildniswert zukommt.

Otto III. hat noch zwei andere Siegeltypen, den stehenden und den thronenden Imperator. Der stehende findet sich auf zwei wenig verschiedenen Siegeln vom 15. IX. 996 und einem undatierten in der Sammlung Sara in Wien; ein gekrönter Kaiser in langem Leibrock (der byzantinischen Tunica), Mantel, mit langem Szepter in der Rechten und der Weltkugel (Reichsapfel) in der Linken, auch das ist ein byzantinisches Motiv. Der Umriß des Kopfes stimmt ziemlich zu den Miniaturen, weniger die Zeichnung innerhalb dos Umrisses.

Dann tritt unter **Otto III.** der Typus auf, welcher von nun an bis ins 18. Jahrhundert für die Kaiserbilder der Majestätssiegel herrschend bleibt, der auf dem Thron sitzende Kaiser in frontaler Haltung. Es ist das Repräsentationsbild, das schon unter den römischen Kaisern vorkam. Typisch ist es für die Consulardiptychen. Der Kaiser hat in der Rechten das Szepter, in der Linken den Reichsapfel, zuweilen auch umgekehrt. Die Arme sind fast symmetrisch erhoben. Der Kaiser ist mit langem Rock, Mantel und Krone bekleidet. Die Stellung der Beine ist symmetrisch, die Knie sind etwas auseinander gerückt, die Füße nach auswärts gerichtet. Die Durchbildung des Gesichts ist nicht sorgfältig. Das hängt damit zusammen, daß der Kaiser nun in ganzer Figur dargestellt wird. Doch wenn auch die Vorstellung, welche uns diese Siegelbilder bieten, ungenügend bleibt, sind sie doch eine wichtige, ja für die Frühzeit vielleicht die wichtigste, ikonographische Quelle. Der Porträtstil hält sich unter den fränkischen Kaisern und ihren nächsten Nachfolgern noch an die äußerlichsten Merkmale. Die Fähigkeit andeutend zu charakterisieren, zu skizzieren, steht noch in den ersten Stadien. Sie tritt erst im 14. Jahrhundert sicher hervor. Die größte Zeit der deutschen Plastik hat einzelne sehr schöne Siegelbilder aufzuweisen, aber als Bildnisse stehen diese Arbeiten nicht hoch. Unter den Luxemburgern beginnt eine neue Epoche für das Siegelbild, die Fähigkeit, ein Gesicht in wenigen Zügen charakteristisch wiederzugeben ist gewonnen.

Es ist für unsere mehr auf das Stilistische, als auf das Ikonographische gerichtete Betrachtung nicht nötig, die Siegelbilder sämtlicher deutscher Kaiser zu besprechen.

Die zahlreichen Siegel **Konrad II.** stimmen mit einer Ausnahme (12. I. 1025) Taf. X in der schmalen Gesichtsform, dem langen spitzen Bart und dem großen Schnurrbart überein. Es sind äußerliche Merkmale, die Individualisierung fehlt. Ich gebe auf

Tafel X ein Siegel vom 1. V. 1039. Nun stimmt das oben erwähnte Profilbild (23. VIII. 1028) wohl in den allgemeinen Grundzügen mit den Frontbildern überein. Aber es gibt wesentlich mehr und besseres.

Wie gering der Wert der Frontbilder Konrads anzuschlagen ist, zeigt der Ver-
Tafel XI. gleich mit denen **Heinrich III.** Die Gesichter auf beiden sind fast identisch. Auch sie finden in dem Profilkopf einer Bulle (22. VII. 1040) eine Ergänzung. Dieses Bild ist weniger gut als das Konrads, verdient aber trotz seiner ziemlich unbeholfenen Ausführung einiges Vertrauen. Das Profil ist stark bewegt, die Stirn gewölbt, die kräftige Nase etwas gebogen, die Oberlippe kurz, die Unterlippe wulstig, der Bart ist in runde Knollen und längliche Zotten stilisiert. Das Auge liegt tief unter dem gegen die Nase gesenkten Augenbogen. Auffallender Weise ist hier der obere Teil des Gesichts besser gezeichnet als der untere.

Die Majestätssiegel der späteren fränkischen Kaiser und Lothar III. sind formal gering, besonders dürftig sind die Beine, welche vom Knöchel gegen das Knie keulenförmig anschwellen. Als Bildnisse bieten sie fast nichts. Zu bedauern ist, daß der Kopf des Siegels Rudolfs von Schwaben (25. III. 1079) ganz verwischt ist. Hier hätte man zum Vergleich das Grabmal im Dom zu Merseburg.

Nun möchte man gerne von den großen Hohenstaufen genaue Bildnisse haben. Die bieten uns die Siegel nicht, aber einen Fortschritt gegenüber den Siegeln der Salier bekunden sie doch. Schon die Stilisierung ist fester, das Relief, wenigstens bei den guten Siegeln, schön und kräftig, aber die Beobachtung der Körperformen und der Bewegungen ist noch mangelhaft. Merkwürdig ungleich ist die Behandlung der Gesichter, neben solchen, welche den organischen Bau des Kopfes gut erfassen, stehen noch im 13. Jahrhundert völlig befangene schematische Bildungen ohne alles Leben. Einige Köpfe sind wirklich schön. Aber gerade sie müssen, wenn es sich um den Bildniswert handelt, mit Mißtrauen betrachtet werden. Sie stammen aus der Blütezeit der mittelalterlichen Plastik, in der man auch Idealköpfe zu vollem Leben durchzubilden vermochte. Die Frage, ob die Stempel deutsche oder italienische Arbeiten sind, ist schwierig und kann mit dem Vergleichsmaterial, welches mir hier zur Hand ist, nicht gelöst werden. Man wird geneigt sein, die besseren für italienisch zu halten. Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß im 13. Jahrhundert die deutsche Plastik weit höher steht, als die italienische.

Tafel XII. Die Siegel **Friedrich I. Barbarossa** stimmen mit Ausnahme einer Goldbulle von 1154 in Wolfenbüttel so weit überein, daß ihnen trotz der Stilisierung des Kopfes Bildniswert zugemessen werden darf. Die Form des Kopfes ist oval, Schnurrbart und Vollbart sind kräftig, doch nicht lang, die Unterlippe tritt deutlich hervor, die Nase ist ziemlich lang. Eine richtige Darstellung der Augen ist noch nicht gelungen. Unter den Siegeln ist das vom 26. II. 1162 das beste. Das Stadtsiegel von Gelnhausen mit den Halbfiguren Friedrichs und Beatrices hat keinen Bildniswert. Zieht man andere Darstellungen heran, welche teils mit Sicherheit, teils vermutungsweise auf Friedrich bezogen werden, so haben sie zwar alle einige Ähnlichkeit mit den Siegeln, stimmen aber keineswegs soweit mit ihnen überein, daß man sofort von der Identität der dargestellten Person überzeugt ist. Eine kolorierte Zeichnung, welche Propst Heinrich von Schäftlarn 1180 gefertigt hat, jetzt in der Vatikanischen Bibliothek (Cod. Vat. 2001. Abb. in O. Jägers Weltgeschichte II. S. 264), zeigt den

Friedrich I.

Friedrich II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XII.

König Heinrich (VII.).

Richard von Cornwallis.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XIII.

Kaiser in ganzer Figur, die Form des Bartes ist ähnlich wie auf den Siegeln, weiter erstreckt sich die Ähnlichkeit nicht. Das Gleiche gilt von dem Relief im Kreuzgang von S. Zeno in Reichenhall (Abb. in Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I. S. 2911) und dem am Portal des Domes zu Freising (Sammelblatt des Hist. Vereins Freising V. Taf. 1). Sie sind alle nicht nach dem Leben gefertigt. Das Kopfreliquiar in Cappenberg in Westfalen, welches vor 1171 gefertigt, wird in der Schenkungsurkunde als „*ad imperatoris formatum effigiem*" bezeichnet. Daß dieser Kaiser Friedrich I. ist, ergibt sich aus einer anderen Stelle der Urkunde. Der Kopf ist in Erz gegossen und äußerst streng stilisiert, so daß man ihn ohne die Notiz nicht als Bildnis ansehen würde. Ich kann mich auch, trotz der sehr lebendigen Behandlung des unteren Teils des Gesichts und der Ähnlichkeit des Bartes mit den anderen Bildern Friedrichs nicht überzeugen, daß wir hier ein nach dem Leben gearbeitetes Porträt vor uns haben. (Über das Reliquiar vgl. Philippi in den Mitteilungen des Vereins für Altertumskunde Westfalens Bd. 44. 1886 mit 2 Abbildungen und Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen, Taf. 24.)

Die Siegel **Friedrich II.** sind sehr verschieden, während einige ein rundes Gesicht ohne alle Individualisierung geben und andere (zwischen 1224 und 1276) einen jungen Mann mit hübschem, aber ausdruckslosem Gesicht zeigen, hat ein Siegel vom 2. VI. 1213 einen schönen, durch die tiefe Lage der Augen ausdrucksvollen Kopf, Taf. XIII. der mit dem eben erwähnten wenigstens eine allgemeine Ähnlichkeit hat. Man möchte hier ein im großen Sinn des 13. Jahrhunderts stilisiertes Bildnis vermuten. Das Gleiche gilt von dem Siegelbild **König Heinrich** (VII).

Der außerordentlich schöne Kopf **Richards von Cornwallis** (1257—1272) auf dem Siegel vom 16. VIII. 1268 kann wohl nur als Idealbild aufgefaßt werden.

In den Siegeln des ausgehenden 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts finden wir manche individuelle Züge, aber ein wesentlicher Fortschritt in der Erfassung und Wiedergabe der Wirklichkeit tritt nicht ein.

SILBERVERGOLDETES MONILE.

Von DR. EDWIN REDSLOB.

(Neuerwerbung des Jahres 1907.)

(Mit 1 Tafel.)

Während die Geschichte der deutschen Spätrenaissance innerhalb der freien bildenden Künste eine schnelle Verarmung an Gedanken und Formen zu verzeichnen hat, läßt sich beim Kunstgewerbe noch ein Jahrhundert über die Blütezeit hinaus eine lebendige Weiterentwickelung erkennen. Vor allem die Goldschmiedekunst bewahrte sich infolge der zunehmenden Freiheit, die sie in der technischen Behandlung des Materials gewann, noch bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein ihre hervorragende Stellung.

Ein bezeichnendes Beispiel ihrer Leistungsfähigkeit wurde im Jahre 1907 im Münchener Kunsthandel für die Abteilung der kirchlichen Geräte unserer Sammlungen erworben. Es handelt sich um eine silbervergoldete Agraffe, ein sogenanntes Monile, das im liturgischen Gebrauch als Zierstück eines Pluviale-Mantels bestimmt war.

Unser Stück hat die Form eines aus Halbkreisen gebildeten, durch die hervorstehenden Ecken eines Quadrates erweiterten Vierpasses, der 15,5 cm im Durchmesser aufweist. Auf der zwei lange Haken tragenden silbernen Rückseite ist eine zweite Platte angeschraubt, vor der, innerhalb einer aufgelöteten Profilumrahmung, die Zierformen aufgesetzt sind. Die Mitte der Komposition wird durch die Madonna gewonnen. Mit dem Flammenkranz umgeben thront sie vor einer Renaissancenische, auf einem bankartigen, mit schwerem Stoff bedeckten Sitz. Im Sinne der Spätrenaissance ist sie als jugendliche Himmelskönigin charakterisiert. Auf dem Haupt, von dem das gelöste Haar in langen Wellen herabfällt, trägt sie eine kleine Krone, in der rechten Hand hält sie das Scepter, indeß das auf ihrer linken sitzende, in ein kurzes Hemd gekleidete Kind den Reichsapfel hält und die rechte Hand segnend erhebt. Marias Gewandung besteht aus reich gemusterten Stoffen. Sie trägt ein gegürtetes, enganliegendes Kleid, über dem der Mantel in feinen Falten liegt.

Mutter und Kind wenden sich dem Stifter zu, dessen kleine Figur etwas ungeschickt links vom Thron die sonst streng regelmäßige Anordnung unterbricht. Er kniet in Profilstellung vor dem Betpult. Seine Kleidung ist die weltliche Tracht der Zeit um 1600, nur das auf dem Pulte liegende Barett deutet auf seine geistlichen Würden hin und läßt wohl am ehesten auf einen Domherrn schließen.

Die vier Pässe sind ornamental gefüllt. Im oberen ist zur Bekrönung der Nische ein Baldachin untergebracht, dessen von zwei schwebenden Putten zur Seite geraffte Vorhänge die Hauptgruppe nach rechts und links abschließen. Der Rundung der zwei seitlichen Halbkreise paßt sich das einfach und klar geordnete Schweifwerk

an, mit dem die Flügel von zwei zur Madonna emporschauenden Cherubimköpfen endigen. Im unteren Paß liegt ein Lorbeerkranz, dessen Oval nach oben zwei geflügelte Engelsköpfe erweitern. Der Kranz umrahmt eine mit geperlter offener Krone bedeckte Kartusche, auf der das Wappen aufliegt. Es zeigt einen quadrierten Schild und enthält im ersten und vierten Feld einen doppelten Hausanker, im zweiten und dritten drei als Mispelblüten zu deutende fünfblättrige Blüten in der Anordnung 2 über 1. Zwischen Schild und Kranz sind sechs Buchstaben eingraviert: S V H H Z W, die auf Grund des Wappens aufzulösen sind in: S. von Hatzfeld, Herr zu Wildenburg.

Die technische Ausführung der montierten Arbeit verrät eine außerordentliche Sorgfalt. Die Teile sind einzeln in Silber gegossen und mit Stiften oder Muttern an der Rückplatte angezogen, nur die Vorhänge des Baldachins und die Ornamente des Wappens sind getrieben und angelötet. Auch der mit der Madonnenfigur angeschraubte Strahlenkranz ist aus dem Stück geschnitten.

Der Vergoldung sind durch verschiedene Materialbehandlung farbige Unterschiede abgewonnen. Die am stärksten modellierten Teile, also besonders alle Fleischpartien, das Rankenwerk in den seitlichen Pässen und die Pfosten des Thrones haben den gewöhnlichen Glanz. Die Vergoldung der durch einfache Rauten verzierten Hintergrundplatte mit der Nische ist poliert, so daß sie mit den vielen Reflexlichtern der vorgeschraubten Zierstücke von hinten hell hervorleuchtet. Als dritter Ton kommt die mattgeschlagene Vergoldung des Ornamentstreifens unter dem Thron in Betracht. Am mühsamsten sind die stofflichen Teile behandelt. Kleid und Mantel der Maria sind durch sorgfältig mit dem Punzen eingeschlagene Gewebeornamente unterschieden. Auch die Tracht des Stifters, die getriebenen Baldachinstreifen, die Decke des Thrones sowie die kleinen Tücher am Halse der zwei seitlichen Cherubim sind durch Ziselierung als Stoffteile charakterisiert. Wichtig und besonders bewundernswert erscheint, daß also nur durch die Materialbehandlung die einzelnen Unterschiede gewonnen sind; die Farbe der Vergoldung selbst ist für alle Teile die gleiche; einige Unterschiede in der Färbung, durch die besonders die Pfosten und die Decke des Thrones nebst Teilen des unteren Paßrundes auffallen, erklären sich durch eine vor Aufnahme des Stückes in unsere Sammlungen vorgenommene Reparatur.

Für die Frage nach der Herkunft der Arbeit kommen, außer dem Hinweis durch das Wappen des in den Rheinlanden ansässigen Hatzfeldischen Geschlechtes, die auf der Rückseite des Stückes oberhalb seiner Haken angebrachten Beschauzeichen in Betracht. Zu unterst befindet sich das 2,7 cm lange, in Form der sogenannten Säge

Abb. 1. **Beschauzeichen von der Rückplatte des Monile.**

eingeschnittene Vollwertzeichen, mit dem die Geschworenen der Zunft den Feingehalt des Materiales garantiert haben. Darüber sind zwei Wappen, jedes von 3 mm

Höhe, die unsere Abbildung in sechsfacher Größe wiedergibt. Das rechte Wappen mit dem Pentagramm bedeutet das Meisterzeichen, das linke ist, wie uns auch eine freundliche Mitteilung des Herrn Professor Marc Rosenberg zu Karlsruhe zusichert, als Beschauzeichen der Stadt Köln zu deuten. Im oberen Felde haben wir die heiligen drei Könige, die Schutzheiligen der Stadt, zu erkennen, das untere Feld, wo im Stadtwappen elf Flammen als Symbol der elftausend heiligen Jungfrauen erscheinen, ist durch ein Gitterwerk gefüllt.

Die Entstehung der Arbeit in den Rheinlanden ergibt sich auch aus formalen Gründen. Stilistische Vergleichung führte uns dazu, an einem in altem westfälischen Privatbesitze befindlichen Werke dieselbe Arbeitsart zu erkennen. In dem der Familie von Twickel gehörigen, im Kreise Lüdinghausen gelegenen Rittergut Ermelinghof wird ein kleiner Hausaltar bewahrt, der in einer späteren, mit Beschlägen verzierten Ebenholzumrahmung die silberne Figur der Madonna enthält. (Abgebildet: Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen, Tafel 45.) Über Wolken auf dem Halbmond stehend, ist sie ähnlich der Figur des Monile charakterisiert. Ihr gegürtetes Untergewand ist ungemustert, aber der in feingewellte Falten gelegte Mantel zeigt ähnliche Ornamente wie das Gewand unserer Madonna, und die Ziselierung seiner Innenseite entspricht ganz der Behandlung der getriebenen, von den schwebenden Engeln gehaltenen Vorhänge an der Agraffe. Diese Engel lassen sich am besten mit dem in Ermelinghof unbekleidet gegebenen Christuskind vergleichen, da sie, ihrer Größe entsprechend, sorgfältiger durchmodelliert werden konnten, während sich bei einer Gegenüberstellung der Madonnen die freiere und weichere Behandlung an der Standfigur bemerken läßt, die ja auch in annähernd doppelter Größe gebildet wurde.

Die Kenntnis dieses Werkes ist für die Datierung wichtig, weil wir diese vor allem aus stilistischen Gründen gewinnen müssen. Wie das Monile zeigt es Formen der Spätrenaissance. Da wir Arbeiten der Kölner Kunst vor uns haben, kann eine zeitliche Ansetzung nicht hoch in das siebzehnte Jahrhundert hinaufgehen. Die Übersichtlichkeit und Ruhe, die besonders das Monile in Figuren und Ornamentik auszeichnet, veränderte sich schon in den zwanziger und dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar vornehmlich unter dem Einfluß der frühzeitig mit Elementen des Barockes durchsetzten Augsburger Goldschmiedekunst. Ein Werk wie der 1633 entstandene Engelbertschrein des Kölner Domschatzes zeigt diesen Wandel. Hier sind, trotz der noch einfachen Gesamtkomposition, die Figuren in ihren Stellungen und Bewegungen leidenschaftlich und aufgeregt, die Zierformen zeigen gewundene Übergänge und mannigfach ausgebuchtete Umrisse, die einzelnen Ornamentmotive werden bis in ihre letzte Konsequenz zu immer neuen Verzweigungen ausgenutzt. (Abbildung: Berühmte Kunststätten 38: E. Renard, Köln, Fig. 168.)

Unser Bemühen, die Datierung auch auf Grund von Anhaltspunkten aus der Hatzfeldischen Familiengeschichte zu bestimmen, fand das bereitwilligste, dankbar an dieser Stelle zu nennende Entgegenkommen von Seiten des herzoglich Hatzfeldischen Archives zu Trachenberg, des fürstlich Hatzfeldischen zu Crottorf und der bischöflichen Archive zu Münster und Osnabrück. Leider konnte sich aber nicht bestimmt ergeben, auf wessen Person der Name S. von Hatzfeld zu deuten sei. In Betracht kommt erstens der Osnabrücker Domherr Stephan von Hatzfeld. Als

Silbervergoldetes Monile. (K. G. 817.)
Kölner Arbeit vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

vierter Sohn aus der 1523 geschlossenen Ehe zwischen Hermann Hatzfeld aus der Wildenburgischen Linie und Anna Droste von dem Schweckhaus könnte er noch im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Stifter der Schließe gewesen sein. Allerdings müßte dann das Datum seiner Geburt sehr spät anzusetzen sein, da die Darstellung im äußersten Falle auf einen Mann in der Mitte der fünfziger Jahre schließen läßt.

Eine zweite, ursprünglich von uns gehegte Vermutung, der auch die Meinung Sr. Durchlaucht des Herzogs zu Trachenberg entspricht, geht dahin, den Namen S. von Hatzfeld auf Sebastian von Hatzfeld zu deuten, der sie seinem Sohne Franz geschenkt haben könne. Dieser Franz wurde 1630 Fürstbischof von Würzburg; die Schließe müßte vorher gestiftet worden sein, denn es wäre anzunehmen, daß man sonst die bischöflichen Insignien angebracht hätte. Auch waren nicht die Bischöfe, sondern die Domherren zur Stiftung eines Pluviale mit der zugehörigen Schließe verpflichtet. Als Resultat bleibt immerhin, daß wir auch auf Grund der Hatzfeldischen Familiengeschichte Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der Arbeit am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gewinnen.

Die Form des Monile hatte bis zu dieser Zeit schon eine lange, durch die Ausbildung des Pluvialemantels bestimmte Tradition. Das Pluviale hatte sich ziemlich schnell zum Prunkgewand entwickelt. Ursprünglich hatte es bloß den Zweck gehabt, als Regenmantel bei Prozessionen die reiche Festtracht vor den Einflüssen der Witterung zu schützen. Als allmählich die einzelnen Gewebeornamente immer größer und verzweigter sich über die Bahnen der Stoffe erstreckten, schien der umfangreiche Mantel besser als die schmale und glatte Casula geeignet, die golddurchwebten Brokate in schweren, auf den Höhen erglänzenden Faltenmassen zur Geltung zu bringen. So wurde das Pluviale, das schon seit dem vierzehnten Jahrhundert vereinzelt als Amtstracht der Bischöfe im Inneren der Kirche verwendet wurde, im Verlaufe des sechszehnten fast allgemein von Bischöfen und Domherren an Stelle der Kasel getragen. Vorn geöffnet und mit breiten, meist verschwenderisch bestickten Borten umsäumt, wurde es über der Brust durch eine Spange gehalten. Damit das Gewicht des Mantels diese Spange nicht hinaufzöge, mußte man sie beschweren. Auch Gründe der Schönheit verlangten, das Zusammenhalten des Mantels über der Brust klar zu veranschaulichen, und hierzu konnte innerhalb der reichen Säume ein schmales Stück Stoff kaum geeignet erscheinen.

Infolge dieser Anforderungen entwickelten sich verschiedene Formen für die Verzierung der Spange. Man besetzte den Streifen mit Perlen und schweren, großen Steinen. (Gute Beispiele dieser Form sind auf Bildern der Cranachschule enthalten.) Oder man ließ ihn ganz fallen, richtete den Schnitt so ein, daß die beiden Mantelhälften sich in Brusthöhe trafen und steckte sie mit einer Agraffe zusammen. (Beispiel: Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen, Kurfürsten von Mainz, gest. 1514, im Dom zu Mainz; Gipsabguß im Germanischen Museum.)

Die erste Form hatte den Nachteil, daß sie als Gegengewicht zu der Rückseite nicht schwer genug war, und daß die Steine, sobald die Spange nicht mehr auf der

Brust ruhte, den Zeugstreifen übermäßig belasteten. Die zweite Form zog den Mantel in unschön geknitterten Falten über der Brust zusammen.

Die beste, vor allem auch für die Zeremonie des Umkleidens am Altare geeignetste Lösung war die, daß man auf der Spange mittels zweier Krampen

Abb. 2. **Teilstück der Bischofsfigur von einem schwäbischen Holzrelief des Germanischen Museums.** (Pl. O. 131.)

das Metallschild in zwei Laschen aufsteckte. Diese Form veranschaulicht unsere Abbildung, die einen Bischof vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts darstellt. (Da Braun — Liturgische Gewandung, S. 321 bis 329 — die Bedeutung des Monile als Gewicht nicht berücksichtigt, sieht er im Aufstecken der Scheibe auf den Querriegel ein Zeichen dafür, daß die Pluvialschließe nach Aufgabe der Spangenform zum bloßen Schmuckstück ohne praktischen Wert geworden sei. Vgl. auch Otte, Kunstarchäologie, 1885, I, 212 u. 276; Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer, 1905, S. 357 und 375.)

Diesen aus Anforderungen der Schönheit und Verwendbarkeit sich ergebenden Grundbedingungen entspricht die Entwickelung, die sich ganz im allgemein für die Pluvialschließe erkennen läßt. Im dreizehnten Jahrhundert trug man meist gestickte Agraffen, wie auf dem Rauchmantel, so auch, als broschenartiges Zierstück, auf der Kasel. (Beispiel: Gestickte Agraffe in Vierpaßform von der Braunfelser Kasel des Fürsten Solms, Abb., Zeitschrift f. christliche Kunst, 1903, 207. Englische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.)

Solche paramentischen Entwürfe wurden dann von den Goldschmieden übernommen und vielfach mit Emailmalerei und Edelsteinschmuck ausgestattet. (Vgl. Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné, II, Pl. XLVIII. Joseph Braun: Pluvialschließen der Stiftskirche zu Tongern, Zeitschrift f. christliche Kunst, 1904, 245 fg.)

Allmählich, besonders im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts, gab man die farbige Belebung der Scheiben auf, der figürlichen Arbeit aus vergoldetem Kupfer oder Silber wurde die Hauptbedeutung beigemessen. Durch Fialen und Baldachinüberdachungen vertikal gegliedert, bekamen die Schließen einen architektonischen Charakter. (Beispiele: Hirth's Formenschatz, 1906, 15 und 123, zwei Aachener Schließen, Abguß der ersten (K. G. 663) im Germanischen Museum. Katalog der Sammlung Felix, 1886. Heideloff: Stilformen des Mittelalters, H. IX, Pl. III. Bock: Das heilige Köln, 1858, VIII, S. 32. Braun: Liturgische Gewandung, 332 fg. Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen: Agraffe von 1487 im Mindener Dom. Das Germanische Museum besitzt aus der Spätzeit der Gotik ein kupfervergoldetes Monile (K. G. 611), das in kreisrunder Umrahmung unter Baldachinen die Madonna zwischen Katharina und Barbara enthält.)

Im Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts trat die vertikale Einteilung und Überhöhung wieder zurück: eine runde, rosenförmig um die Mitte konzentrierte Anordnung entsprach dem beruhigten Formensinn der Renaissance. Aber die gotische Tradition wirkte noch immer nach und arbeitete sich im Verlaufe der Zeit immer wieder durch. Auch unsere Neuerwerbung ist ein Beispiel für das lange Nachleben mittelalterlicher Formen innerhalb der kirchlichen Kunst.

EIN BILDNIS GEORG PHILIPP HARSDÖRFERS VON GEORG STRAUCH.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 2 Tafeln).

Die 300. Wiederkehr des Geburtstages des Begründers des Pegnesischen Blumenordens Georg Philipp Harsdörfer am 1. November 1907 gab uns Veranlassung, zur Erinnerung an diesen vielseitigen, ungemein tätigen und seiner Zeit einflußreichen Literaten eine Ausstellung zu veranstalten. Wir kamen damit zugleich einem Wunsch des jetzigen 1. Vorstandes des Pegnesischen Blumenordens, des Herrn Hofrats Dr. Wilhelm Beckh, entgegen. Unser Bestreben war dahin gerichtet, ein zusammenfassendes Bild des Wirkens und der Persönlichkeit des Dichters zu geben, unter Berücksichtigung der Zeit, in der er gelebt, und nicht zum mindesten des Ordens, den er gestiftet. Wir konnten aus verschiedenen Besitzständen ein reichhaltiges Material zusammentragen. Zum größten Teil wurde es unserem Kupferstichkabinett und unserer Bibliothek entnommen. Nicht gering war auch die Stoffülle, welche uns die Nürnberger Stadtbibliothek bot. Hinzu kamen Gegenstände verschiedener Art aus dem Besitz des Pegnesischen Blumenordens selbst, aus der bei uns verwahrten Bibliothek der Paul Wolfgang Merkelschen Familienstiftung und aus der Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg. Über die Ausstellung ist im Zusammenhang an anderer Stelle berichtet worden[1]). Auch wurde ein handschriftliches Verzeichnis aller ausgestellt gewesenen Gegenstände angelegt. Ich kann darum davon absehen, Näheres über die Ausstellung zu bringen, und mich unmittelbar meiner vorliegenden Aufgabe zuwenden.

Selbstverständlich mußte unser Ziel neben anderem darauf gerichtet sein, soweit es möglich war, alles zu vereinigen, was eine porträtmäßige Vorstellung des Dichters gibt. A priori schien zu erwarten zu sein, daß hierbei die längst bekannten und wiederholt reproduzierten Bildnisse wieder ans Tageslicht kommen würden, und daß sich nach dieser Richtung etwas Neues nicht finden lassen würde. Doch dem war nicht so; denn bei der Durchsuchung der umfangreichen Porträtsammlung der Bibliothek der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung stießen wir unvermutet auf ein bisher gänzlich unbekanntes und, was das Wichtigste war, originales Porträt. Es ist eine getuschte Federzeichnung, in der Mitte unten bezeichnet: „G. Strauch. fec: 1651." Damals war der Dichter 44 Jahre alt und stand also in der Vollkraft seines Lebens. Sieben Jahre später raffte ihn der Tod dahin. Wir haben also eine Darstellung vor uns, welche uns Georg Philipp Harsdörfer mit voll ausgeprägten Gesichtszügen, die späterhin wenig Veränderungen mehr erfahren haben

1) Fränk. Kurier, Abendausgabe vom 6. November 1907 (Nr. 569).

L. Kriegbaum Nbg

Bildnis Georg Philipp Harsdörfers von Georg Strauch v. J. 1651.

Bildnis Georg Philipp Harsdörfers. Kupferstich von Andr. Khol nach Georg Strauch.

werden, zeigt. (Taf. XX). Er ist als Brustbild gegeben, das von einem breiten achteckigen Rahmen umschlossen wird. Das Antlitz ist dem Beschauer fast en face zugewandt, während der Oberkörper nach links (vom Dargestellten aus) gedreht ist. Das Gesicht ist rund und fleischig, die Nase wenig gekrümmt und energisch ausgebildet. Die unteren Augenlider treten mäßig schwer hervor. Die Augenbrauen sind im Bogen hinaufgeschwungen, so daß die darunter liegende Partie als breite Fläche erscheint. Alles das deutet auf einen stark entwickelten Körper hin. Ein kleiner Schnurrbart deckt die Oberlippe. Ein kurzer Knebelbart umzieht das Kinn. Der Hals tritt unter den Kinnbacken fleischig heraus. Die vollen Gesichtszüge deuten, wenn dies erlaubt ist zu sagen, auf Wohlhabenheit und Gesundheit hin. Das Haupthaar ist in der Mitte gescheitelt und wallt beiderseits in welligem Lockenfluß bis auf die Schultern herab. Ein breites, beiderseits gefranstes Band geht von der rechten Schulter nach der linken Hüfte herab. Unterhalb der Schnalle hängt, scheinbar an einem besonderen, um den Hals getragenen Bande, ein ovales Medaillon mit dem Symbol der fruchtbringenden Gesellschaft, dem Palmbaum. Der Untergrund ist licht getuscht und durch quergelegte Parallelschraffuren gegliedert. Der Oberkörper endet nicht unmittelbar an dem Rahmen, sondern wird von diesem durch einen leeren Streifen getrennt, auf dem ebenso wie auf dem Rahmenband, welches das Bildnis als Achteck umschließt, Schrift angebracht werden sollte. Der Künstler hat jedoch hiervon abgesehen. Seine Aufgabe bestand lediglich in der getreuen Darstellung und dem Arrangement im Ganzen; alles übrige war Sache des Stechers. Als äußerer Abschluß dient ein rechteckiger Rahmen, den eine dünne Federlinie umgrenzt. In den oberen Eckzwickeln hat der Künstler rechts das Wappen, links die Helmzier Harsdörfers angebracht, beide mit flatternden Bändern verziert. Das untere Stück des Bildes wird von einer perspektivisch gestellten Tischplatte eingenommen. Auf dieser bemerken wir links ein Buch mit geöffnet darauf liegender Uhr, rechts auf einem vorn umgebogenen Stück Papier einen dreischenkligen, aufrecht gestellten Zirkel. Rechts von diesem wird das Ende einer Papierrolle, links der untere Teil eines scheinbar zylindrischen Gefäßes bemerkt. Oberhalb der erwähnten Inschrift endlich liegen ein Messerchen und eine Feder.

Die Darstellungsart ist eine flotte. Die Konturen sitzen fest und sicher. Das Gesicht ist sprechend im Ausdruck. Entschieden darf dieses Porträt den besseren Bildniszeichnungen der Zeit beigezählt werden. Das Arrangement im Ganzen ist ein glückliches und ansprechendes.

Als Verfertiger dieses Bildnisses hat sich, wie schon bemerkt, Georg Strauch genannt, ein Künstler, der sich als Maler, Kupferstecher und Emailmaler betätigte[2]).

2) An Literatur über diesen ist zu verweisen auf: Andreas Gulden's Fortsetzung der Johann Neudörferischen Nachrichten von berühmten Künstlern und Handwerkern im 17. Jahrhundert in der Ausgabe von Lochner, S. 203 u. 231. — Joh. Gabriel Doppelmayr, historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 233 u. 234, unter Berücksichtigung der Zusätze in seinem Handexemplar, das unsere Bibliothek besitzt. — Nagler, neues allgemeines Künstler-Lexikon, XVII, S. 465 u. 467. — Nagler, Monogrammisten III, Nr. 370, 384 u. 2913. — Andresen, der deutsche Peintre-Graveur V, S. 140 ff. — Allgemeine deutsche Biographie, Bd. XXXVI, S. 527 u. f. — Hans Bösch, die Nürnberger Maler, ihre Lehrlinge, Probestücke, Vorgeher u. s. w. von 1596—1659, in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1899.

Er wurde am 17. September 1613 in Nürnberg geboren, wo er wirkte und am 13. Juli 1675 starb. Rée irrt wohl nur, wenn er in seinem Artikel über Georg Strauch in der Allgemeinen deutschen Biographie 1673 als Todesjahr angibt. Gerade das Bildnis des Meisters von unbekannter Hand, das er im Auge hat, nennt 1675 als Todesjahr. Übrigens ist dieses Bildnis recht herzlich schlecht. In jeder Hinsicht steht es als eine mindere Leistung da, vollkommen abfallend gegen das reizende kleine Porträt mit der Pelzmütze, das der Künstler im Jahre 1655 eigenhändig radierte, und das er mit folgender Devise versah: „Gott ist meines Lebens Krafft, Sein Wort meiner Seelen Safft". Eines der Exemplare dieses Selbstbildnisses, welche sich in der Porträtsammlung der Bibliothek der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung befinden, trägt folgenden handschriftlichen Vermerk: „Georg Strauch fecit 1655. Ohl und Schmeltz Mahler in Nürenberg raddierte auch 1675". Der Drang zur Kunst soll sich frühzeitig in ihm geregt haben. Wie Doppelmayr berichtet, illuminierte er „die mehreste biblische Figuren schon in dem 10. Jahr seines Alters, ohne daß er die geringste Anweisung zuvor darinnen gehabt, so fein, daß sich viele darüber verwundert". Sein Lehrmeister wurde Johann Hauer, zu dem er 1626 (1628) „zur Beförderung seines guten Intents" ging. Weil er kein Lehrgeld gab, mußte er sich auf sechs Jahre zu diesem verdingen. Unterrichtet wurde er im Malen und Radieren. Er machte so gute Fortschritte, daß er schon im Jahre 1635 sein Probestück fertigen konnte, bestehend in der Darstellung des heiligen Sebastian, wie selbiger an einen Baum angebunden. Meister wurde er am 8. September dieses Jahres. 1647/51 und 1654/58 war er Vorgeher der Malerzunft. 1651 wurde er zum Genannten des größeren Rats gewählt. 1667 wurde er Kirchner bei St. Sebald. Er war also angeschrieben: „Der erbar und fürnehm Georg Strauch Mahler u. Contrefeyer, auch diese Zeit verordneter Kirchner bey S. Sebald auf der vördern Füll". Seine Frau war den 28. Mai 1682 folgendermaßen angeschrieben: „Die erbar und ehrntugendsame frau Magdalena des erb: und fürnehm Georg Strauchen Mahlers u. Contrefeyers auch verordneten Kirchners bey S. Sebald hinterlassne wittib, unterhalb St. Lorenzen". Georg Strauch war ein Sohn des Hans Strauch, der als Visierer bezeichnet wird[3]).

Was seine künstlerische Wirksamkeit betrifft, so genügt es für den vorliegenden Zweck, wenn ich mich auf einige allgemeine Angaben beschränke. Zunächst war er als Radierer tätig. Als solcher wird er geschätzt. Seine Blätter sind zum Teil selten. Andresen zählt deren 33 auf, darunter 16 Porträts. Als Maler fertigte er historische Darstellungen und Bildnisse. Für die letztgenannte Seite seiner Tätigkeit besitzen wir ein hübsches Beispiel in dem auf Holz gemalten Kniebild einer unbekannten Nürnbergerin mit einer Flitterhaube vom Jahre 1664, das außerordentlich zierlich durchgeführt ist und fast einer Miniature gleicht. Es mißt nur 23 cm in der Höhe und 18 cm in der Breite[4]). Einen besonderen Ruf genoß er als Emailmaler. Es heißt von ihm: „Malte gar klein Ding von Schmelzglas auf Gold". Bei Doppelmayr lesen wir: „absonderlich aber war er in der Mahlerey mit

3) Siehe Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, II, Nr. 2615. Dort heißt es zum 1. Nov. 1613: „An statt Christoff Reingrubers soll man Hansen Strauchen zu einem geschwornen visierer annemen".

4) Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde, 3. Aufl., Nr. 834.

Gummi-Farben und im Schmeltz-Wercke oder in dem so genannten Emailliren trefflich geübt, und bemühet viel schönes davon zum Andencken zu hinterlassen, welche man noch bis dato als treffliche Kunst-Stücke in hohen Werth hält". Andresen und Rée führen Proben seines Wirkens auf diesem Gebiet an, die sich damals in der Kunstkammer in Berlin und im Belvedere zu Wien befanden. Ganz besonders groß aber ist die Zahl seiner Zeichnungen, die er für den Stich im Einzelblatt und in Büchern schuf. Sie bestehen in Historien, Landschaften, Grotesken, Emblemen, auch Inschriften und Sentenzen. Neben anderem war er als Illustrator für verschiedene geistliche Schriften des bekannten Predigers Joh. Mich. Dilherr tätig, was zu bemerken deshalb nicht unwichtig ist, weil er bei einer dieser Gelegenheiten auch mit Georg Philipp Harsdörfer in Berührung kam, was für diesen Veranlassung geworden sein mag, gerade durch ihn sein Bildnis als Vorlagezeichnung für den Kupferstich fertigen zu lassen. Zu Joh. Mich. Dilherr's evangelischer Sonntags-, Fest- und Epistelpostill nämlich, welche dieser die Sabbaths-Ruhe benannte, hat Georg Philipp Harsdörfer die Sinnbilder erfunden und diese dann unser Georg Strauch gezeichnet. Ich entnehme diese Notiz unserem mit zahlreichen handschriftlichen Zusätzen versehenen Handexemplar von Doppelmayr, bei der mir jedoch die Angabe des Jahres der Herausgabe dieses Buches (1674) etwas zweifelhafter Natur zu sein scheint. Die Zahl der religiösen Embleme dieses Werkes wird auf 182 angegeben. Der Stich zu ihnen rührt von Melchior Küssell her. Weiter zeichnete Strauch viele Bildnisse, die von Sebastian Furck, Bartholomeus Kilian, Andreas Khol, J. F. Leonhart, Jak. Sandrart, Jak. Schollenberger, Corn. Nic. Schurz, Matthaeus Küssell u. a. m. in Kupfer gestochen wurden. Zu diesen gehört auch das vorliegende Porträt Georg Philipp Harsdörfers, das in allem deutlich darauf hinweist, daß es eine nach dem Leben gezeichnete Vorlage für einen Stich ist. Dieser wurde von Andreas Khol in Kupfer gebracht.

Wie verhält sich nun der Khol'sche Stich unseres Harsdörfer-Porträts zu der Strauch'schen Originalzeichnung? Wir müssen uns näher mit dieser Frage beschäftigen, weil es von Wichtigkeit ist festzustellen, ob uns in den verschiedenen allgemein bekannten und oft reproduzierten Bildnissen Georg Philipp Harsdörfers sein charakteristisch physiognomischer Gesichtsausdruck getreu und wahr überliefert worden ist. Vorweg ist noch zu bemerken, daß der Stich des Andreas Khol, wie aus der Unterschrift geschlossen werden darf, eine Widmung des bekannten Nürnberger Kupferstechers, Kunsthändlers und Verlegers Paul Fürst an den Dichter ist; denn nur auf diesen können die beiden Initialen P. F. gedeutet werden. Bei der Vergleichung der Zeichnung und des Stiches sehe ich von äußerlichen Abweichungen wie auch von einer Erklärung des Beiwerks in den Zwickeln links und rechts unten ab und beschränke mich lediglich auf das, worauf es mir hier ankommt, auf das Antlitz des Dichters, wie es hier und dort wiedergegeben erscheint. Zug um Zug läßt sich konstatieren, daß der Stecher die feinen Gesichtszüge vergröbert, entstellt und verdorben hat. Die hohe Stirn des Originals ist im Stich (Taf. XXI) niedriger gegeben, sie ist in die Breite gezogen und mehr nach vorn herausgedrückt. Die Folge davon ist, daß das volle lockige Haupthaar nicht mehr in seiner bezeichnenden Weise herabflutet. Der Scheitel sitzt verkehrt, wodurch bewirkt ist, daß die Natürlichkeit des, wenn ich so sagen darf, künstlerischen Haararrangements in eine

steife Symmetrie verkehrt ist. Durch diese Veränderung ist dem Antlitz, wie wir es in der Zeichnung dargestellt finden, eines seiner wichtigsten Merkmale genommen worden. Ganz anders wirkt ferner die Behandlung der Augen hier und dort. Zwar treten die Augen auch in der Zeichnung etwas schwer markiert aus den Höhlen heraus. Doch ist der Schwung der Lider hier weit mehr gerundet. Das obere Lid ist auch nicht so breit und lastet darum nicht so schwer. Das untere Lid liegt nicht so plastisch auf, wie wir es auf dem Stich sehen. Hinzu kommt, daß die Augenbrauen viel freier hinaufgezogen sind. So ist der Effekt in der Kupferstichwiedergabe ein ganz anderer. Die Verzeichnung, die Verschiebung der charakteristischen Lagen der Linien in den Augenpartien, die übertriebene Herausarbeitung ins Plastische hat dem geistreichen Zug, den das Antlitz des Dichters in der originalen Zeichnung zur Schau trägt, in ganz bedenklicher Weise Abbruch getan. Der Stecher hat etwas ganz anderes daraus gemacht. Auch die Form der Nase hat er verändert. Der Rücken ist in Wirklichkeit höher und im oberen Teil energischer ausgeprägt. Die Partie zwischen Nase und Mund wirkt dadurch, daß die Haare des kleinen Schnurrbarts aufwärts gekämmt und die neben den Nasenlöchern beginnenden Wangenfalten stärker hervorgekehrt sind, im Stich ebenfalls anders als im Original. Überhaupt hat das ganze Antlitz eine mehr länglich-ovale Form bekommen, während es auf der Zeichnung mehr in die Breite geht. Das Fleisch der Gesichtsteile ist ferner bei weitem nicht so straff gespannt; es ist weicher und voller. Die offensichtliche Unfähigkeit des Stechers gegenüber seiner Vorlage, die sich in allem als künstlerisch bedeutsam erweist, hat so ein Bild zuwege gebracht, das nicht im Entferntesten den Feinheiten der Zeichnung gerecht geworden ist. Es ist eine Wiedergabe, die sich nur in dem allgemeinen Gesamteindruck dem Original nähert, aber in den wirklich charakteristischen Einzelheiten auf Treue der Durchführung nicht den geringsten Anspruch erheben darf. Der Stich ging in zahlreichen Exemplaren in die Welt hinaus und bestimmte für die Folgezeit die Vorstellung von der äußeren Persönlichkeit des Dichters. Die originale Zeichnung aber, die allein das richtige Abbild bringt, war nur einmal vorhanden. Sie blieb verschollen, um erst vor kurzem durch einen Zufall wieder ans Tageslicht zu kommen. Beide sind zugleich ein Beweis für die Richtigkeit des allgemeinen Satzes in Naglers Monogrammisten: „G. Strauch lieferte auch Zeichnungen zum Kupferstiche, welche aber nicht gut übertragen wurden".

Der Porträtstich des Andreas Khol, welcher Künstler im Jahre 1656 starb, wurde die Quelle weiterer Übel, denn es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß auf ihn der erst nach dem Tode des Dichters geschaffene Stich des Jakob von Sandrart zurückgeht. Zwar heißt es links unten auf dem letzteren „G. Strauch delin:", aber ein Vergleich der drei Blätter lehrt, daß diese Notiz nur insofern Berechtigung hat, als Sandrart nur indirekt, nämlich durch das Porträt des Andreas Khol auf die originale Darstellung zurückging. Eine neue Zeichnung des Georg Strauch scheint mir hier nicht vorzuliegen. Die Veränderungen, welche Sandrart vornahm, sind nämlich nur äußerlicher Natur. Er kleidete den Dichter in die Tracht eines Nürnberger Senators, welche Würde er ja einnahm, und umschloß sein Bild mit einem ovalen Rahmen, der in einer Pilasterstellung mit größeren allegorischen Figuren und kleinen Darstellungen ruht. Die Gesichtszüge behielt er bei, sie je-

doch noch weiterhin verflachend und vergröbernd. Hierdurch entfernte sich das von ihm geschaffene Bildnis noch weiter von der gezeichneten Vorlage. Der Charakter des Urbildes wurde in fortschreitender Skala entstellt, verwischt und verdorben. So darf der Sandrartsche Porträtstich, zu dem sich die originale Kupferplatte jetzt als Depositum des Pegnesischen Blumenordens bei uns befindet, auf Treue und Zuverlässigkeit der Wiedergabe im Grunde genommen noch weniger Anspruch erheben als das Blatt des Andreas Khol. In weit geringerem Maße aber gilt dies noch von dem auf den ersten Blick täuschend ähnlichen Nachstich, den der Nürnberger Kupferstecher Augustin Christian Fleischmann zu Ende des 17. Jahrhunderts nach dem Sandrart'schen Porträt schuf. Auch er fand nichts Verwerfliches darin, wenn er seinem Blatt ein „G. Strauch delin." beifügte und dabei in Wirklichkeit nicht auf die Zeichnung, sondern auf den bereits sekundären Stich Sandrarts zurückging. Die damalige Zeit war in derlei Dingen nicht so ängstlich, wie man es heute zu sein gewöhnt ist; auch der Nachstich hatte damals noch nicht, oder wenigstens nicht immer, den Beigeschmack des Unerlaubten und Verbotenen.

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

(Fortsetzung.)

X.

Verbleiben wir bei der Betrachtung der Renaissanceschränke gleich bei dem zuletzt behandelten Stollenschränken aus dem Rheinland und Westfalen, so ist eine konstruktive Weiterbildung kaum zu bemerken. Der Schrankkasten steht je nachdem auf vier oder sechs Stollen, die sich um die Hälfte verringern, wenn die Rückwand des Kastens bis zum Boden oder dem unteren Querbrett heruntergezogen ist. Der Schrank ist ganz regelmäßig als rechteckiger Kasten gebildet, die Vorderfläche zwei- oder dreigeteilt mit zwei Türen im ersteren, mit einer mittleren oder zwei seitlichen im letzteren Falle.

Das Museum besitzt von rheinischen und westfälischen Stollenschränken eine schöne Reihe meist in guter originaler Erhaltung. Die rheinischen Schränke, die wie ihre spätmittelalterlichen Vorfahren, mit ihren flandrischen und französischen Genossen in naher verwandtschaftlicher Beziehung stehen, sind durchaus in Eichenholz gearbeitet; die allein gezierten Vorderflächen, gelegentlich auch die Vorderstollen sind mit reicher ornamentaler und figürlicher Schnitzerei bedeckt.

Beginnen wir mit dem schönsten Exemplar (Abb. 121 u. 122). Es wurde von dem bekannten Möbelhändler und Restaurator Möst in Köln bei einem Bauern in Wanne aufgefunden und von A. v. Essenwein 1883 in unrestauriertem Zustand für das Museum erworben. Es wurde dann von Möst in verhältnismäßig schonender Weise wiederhergestellt. Wenn Essenwein (Mittlg. d. Germ. Mus. Bd. I S. 182 f. u. Tafel XIII) in seiner Besprechung des Stückes dasselbe um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts ansetzt, so dürfte nach dem echten Frührenaissancecharakter des Ornaments, auch wegen der Kostüme der Medaillonköpfe diese Entstehungszeit um einige Jahrzehnte zu spät gegriffen sein. Ich möchte diesen Stollenschrank und seine beiden Genossen im Museum eher um 1560 datieren. Mit Recht betont aber Essenwein den gotischen Grundcharakter des Schrankes, der auch in den scharfen, feinen Profilierungen des Schreinerwerks, nicht nur in dem ganz nach außen gelegten Beschläge nachklingt. Ganz renaissancemäßig dagegen ist die in Entwurf und Ausführung gleich ausgezeichnete, geschnitzte Dekoration der Vorderstollen, der drei obern Schrank- und der beiden Schubladenfelder. Das feine künstlerisch Verständnis in der Behandlung der Verhältnisse und des Details geht weit über die oft übliche ungeschickte Übernahme von Ornamentstichvorbildern hinaus. Man beachte beispielsweise die verständnisvolle Verwendung des Akanthusblattwerks an

den Vorderstollen, die frisch er- und empfundene Art der Flächenfüllung mit von Maskarons, Panisken und Vögeln durchsetzten Blattwerks, oder die ausgezeichnete aufsteigende Kandelaberfüllung mit Putten des Mittelteils. Charakteristisch für

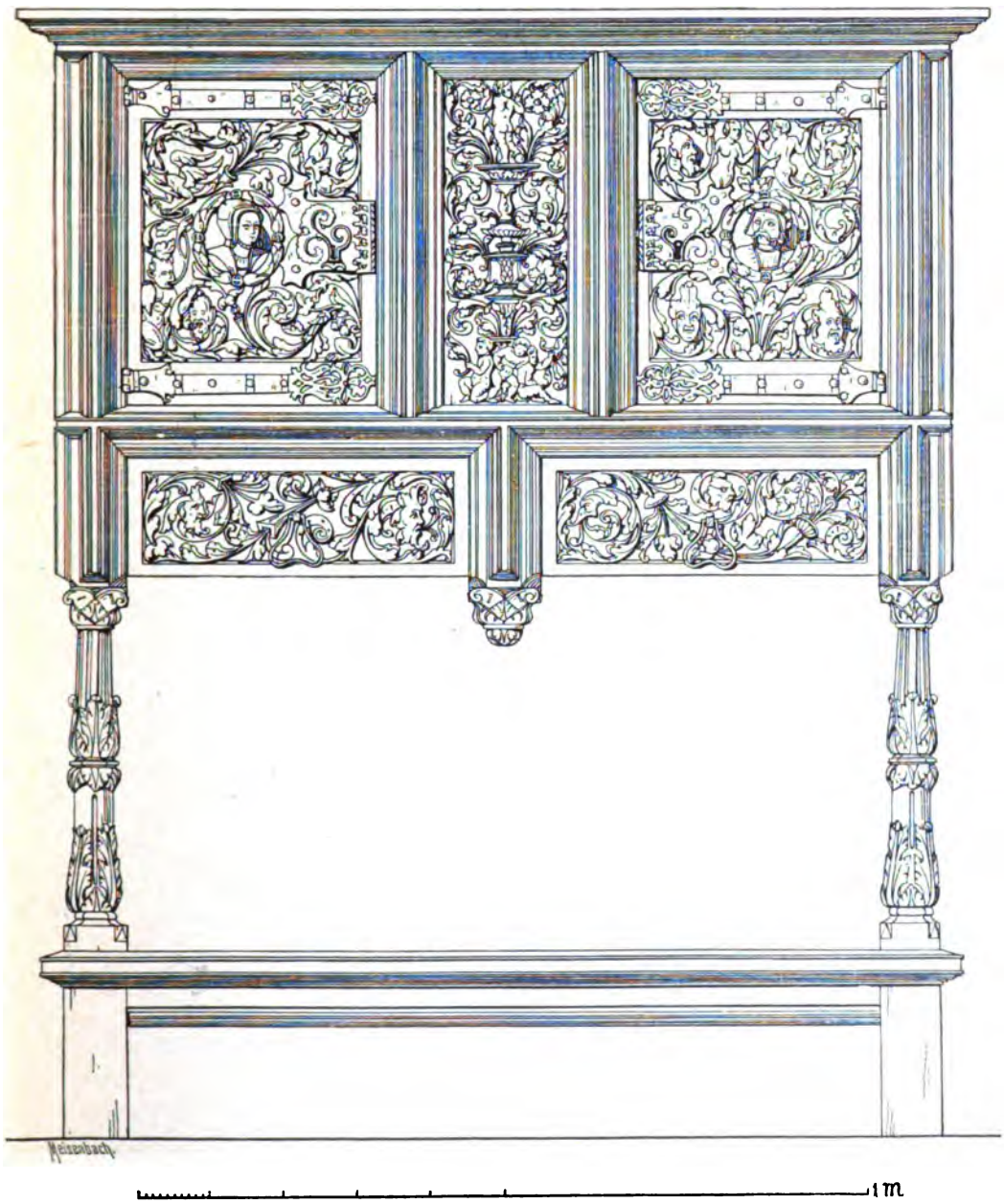


Abb. 121. Westfälisch-rheinischer Stollenschrank. Mitte des 16. Jahrhunderts.

die rheinischen Stollenschränke ist die Verwendung frei aus der Fläche heraustretender Brustbilder aus den Türfüllungen, die zugleich die Funktion der Türknäufe versehen sollten. Ob für diese eigenartige Büstenverwendung Frankreich oder

Deutschland die Priorität gebührt, läßt sich bei dem angeführten gleichzeitigen Auftreten des Motivs in beiden Ländern schwer entscheiden.

Die Einteilung des Schrankes mit zwei Türen und einem unbeweglichen Mittelteil, darunter zwei Schubladen, ist die übliche. Ebenso die typische Verzierung

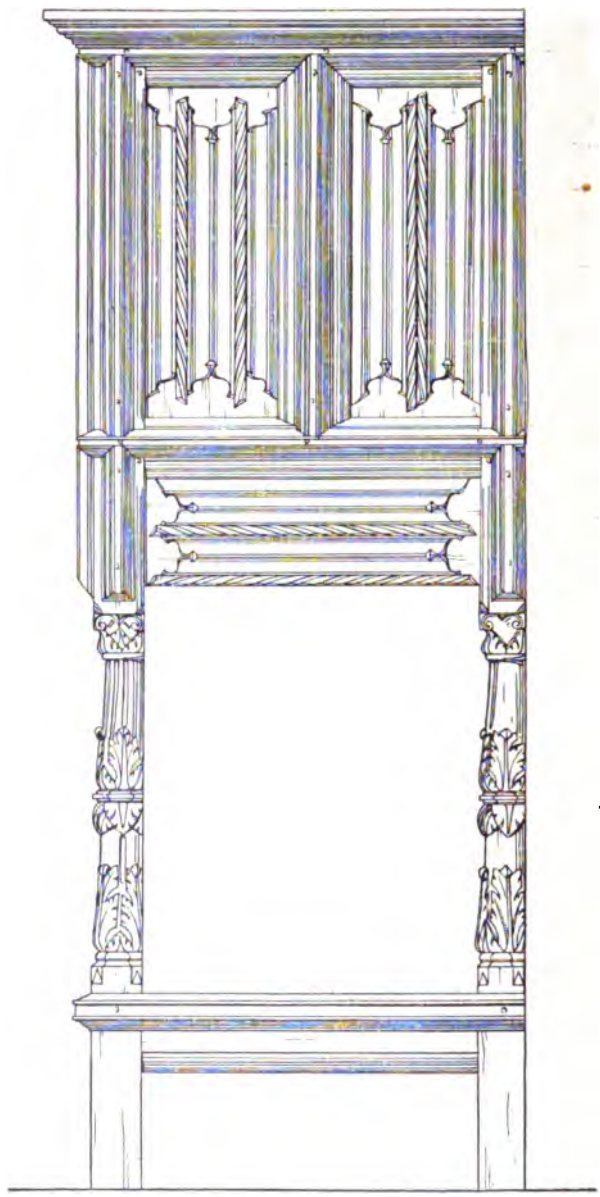


Abb. 122. Seitenansicht des Schrankes Abb. 121.

der Seiten mit Pergamentrollen, die nur durch Anbringung strickförmig gedrehter Rundstäbe in den Knickungen der Rolle etwas antikisiert erscheinen. Die Maße des Schrankes sind Höhe: 1,55, Breite 1,2 und Tiefe 0,58 m.

Dem eben besprochenen und abgebildeten rheinisch-westfälischen Stollenschrank steht ein weiterer der Sammlung sehr nahe. Der Schrankaufbau (zum großen Teil modern ergänzt) ist genau derselbe. Er hat dieselben (drei) Vorderfelder mit zwei Türen im eigentlichen Schrankkasten, darunter ebenso zwei Schubladen. Nur ist er breiter auseinandergezogen. Die Stollen und der gesamte Unterbau sind schwerer, nicht geschnitzt und kaum profiliert. Die Teilungsfüllung zwischen den Schubladen ist

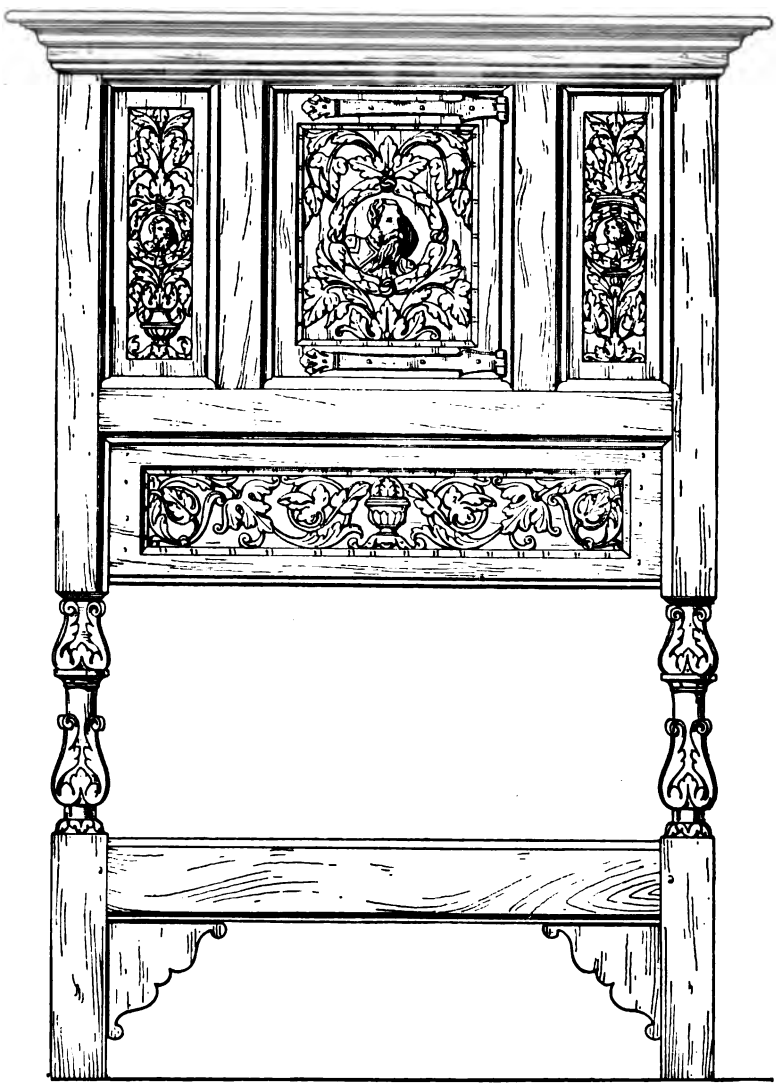


Abb. 123. **Vorderansicht eines rheinischen Stollenschrankes.**

auch hier als eine Art „Hängestollen" mit Kropf gebildet. Die Profilierungen des bekrönenden Gesimses und der Umrahmungen nähern sich mehr der gotischen Formensprache, als derjenigen der Renaissance. Die Flachschnitzereien der Schubladenvorderseiten weisen Mascarons mit Blattwerk, die drei eigentlichen Schrankfüllungen, von denen die mittlere wesentlich schmäler als die beiden äußeren sind,

in der Mitte sämtlich frei heraustretende Köpfe, links (vom Beschauer) den einer Frau, rechts und in der Mitte von Männern. Die Umrahmung bildet das übliche Blattwerk. Die Seitenteile haben in 3 Feldern Pergamentrollenverzierung. Die Ausführung ist eine sorgfältige, wenn auch nicht so meisterhaft, als beim vorhergehenden Stück.

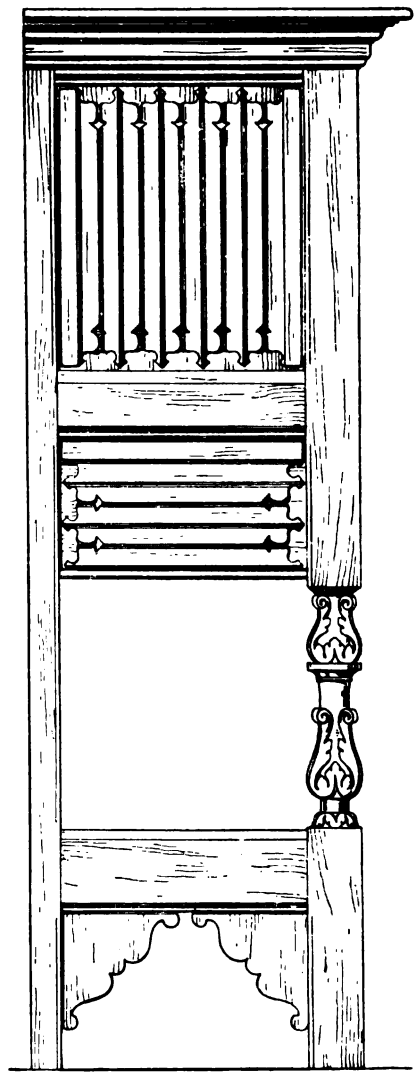


Abb. 124. **Seitenansicht des Schrankes Abb. 123.**

Die Schlösser fehlen, die wiederum, wie bei diesen Möbeln üblich, außenliegenden Türbänder sind in ähnlichen gotischen Formen gehalten, wie bei dem vorigen.

Derselben Gruppe und Zeit gehört ein kleinerer, von A. v. Essenwein schon Ende der sechziger Jahre in Köln bei einem kleinen Händler erworbener und nach dem Ankauf maßvoll restaurierter Stollenschrank (besprochen und abgebildet Mittlg. d. Germ. Mus. Bd. I S. 193 f. u. Tafel XIV) an, den die Abbildungen 123 und 124 in

Vorder- und Seitenansicht wiedergeben. Er ist wesentlich kleiner (die Höhe beträgt 1,4, die Breite 0,88, die Tiefe 0,45 m). Die Dreiteilung des Schrankkastens ist hier so getroffen, daß auf ein breites Mittelfeld mit der Tür zwei schmale Seitenfelder treffen. Der seitlichen Pergamentrollenfüllungen sind es auch nur zwei, eine mit senkrechter und eine mit wagrechter Anordnung des Pergaments. Die geschnitzte Dekoration bewegt sich in den üblichen Formen mit den heraustretenden Medaillonbüsten in den Rahmenfüllungen und dem schon etwas flau und oberflächlich behandelten Blattwerk.

Einen sehr nahe verwandten, aber doch nicht gleichen Typus der Stollenschränke lernen wir in zwei Exemplaren aus Westfalen kennen, die ebenfalls der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstammen dürften. Gleich ist bei ihnen und den rheinischen Schränken das Material und die reiche Verwendung von Reliefschnitzerei; dieselbe erstreckt sich hier sogar auf alle gliedernden und tragenden Teile. Dies ergibt bei den in verhältnismäßiger Kleinheit durchgeführten überreichen Motiven ein etwas unruhiges, zum Teil sogar unklares Bild.

Das erste Exemplar ruht auf vier brettförmigen Stollen (die untere Querplatte mit den kurzen glatten Stollen darunter ist moderne Ergänzung), von denen die beiden vorderen in Reliefschnitzerei (nur auf der Vorderseite) als Säulen auf überhohen, mehrfach gegliederten Postamenten behandelt sind. Der Schrankkasten ist an der Vorderseite in drei Felder gegliedert, von denen das breitere mittlere die Türe mit originellem, gotisierendem Schloß enthält. Die schmalen Seitenfüllungen, durch breitere äußere und schmälere innere Pilaster abgegrenzt, haben aufsteigende kandelaberartige Kompositionen, von vielen kleinen Putten umspielt. Auf der Mitte des Kandelaberschafts hängt je ein Wappen (links vom Beschauer mit Schachbrettmuster, rechts mit drei ins Dreieck gestellten Rosen). Ähnliche, auf Ornamentstiche als Vorbilder deutlich hinweisende, aufsteigende Füllungen haben die in der Axe der Stollen laufenden Pilaster. Der Einfluß der in Technik und Geschmack weit durchgebildeteren Handwerksgenossen am Rhein läßt sich leicht erkennen. Eigenartig ist bei diesem Stück die Behandlung der Rundstäbe, die wo immer angängig ein strickartig gedrehtes, abwechselnd aus glattem Band und Perlstab zusammengesetztes Muster zeigen. (Abb. 125). Die Maaße betragen: 1,48 m Höhe, 1,01 m Breite, 0,55 m Tiefe.

Das zweite Exemplar, etwas kleiner, die Höhe beträgt 1,44, die Breite 1,03, die Tiefe 0,51 m, entfernt sich vom landläufigen Typus des Stollenschrankes etwas dadurch, daß der Schrankkasten sich ohne Trennung, ja sogar ohne Schlagleisten in zwei fast die ganze Breite einnehmende Türen öffnet. Das stark restaurierte Stück — Deckplatte mit Sims, Untergestell bis auf die skulptierten Vorderpfosten, und Seitenwände sind erneuert — zeigt in Anordnung und Ausführung mit seinem vorbeschriebenen Genossen sehr viel Ähnlichkeit. Besonders gut sind hier die stämmigen, mehrfach abgesetzten Vorderpfosten mit ihrer Akanthustabverzierung, dann die vielleicht ursprünglich gar nicht zu diesem Schrank gehörende Arabeskenfüllung der unteren Schublade. Die Arabeskenfüllungen der Türen, deren Mittelpunkt hier zwei aufgehängte, offenbar bürgerliche Wappen bilden, sind wesentlich schwächer. Das Schloßwerk ist demjenigen des in Abb. 125 wiedergegebenen ganz gleich.

Der lokalen und auch der stilistischen Verwandtschaft halber, sei ein weiterer Schrank aus den Rheinlanden angeschlossen, der den Stollenschränken fern steht. Er dürfte seiner ganzen Außenbehandlung nach im ursprünglichen Zustand ein eingebauter Wandschrank in Verbindung mit einer vielleicht gleichartig anschließenden Wandvertäfelung gewesen sein, wenn er nicht etwa gar in späterer Zeit (wohl

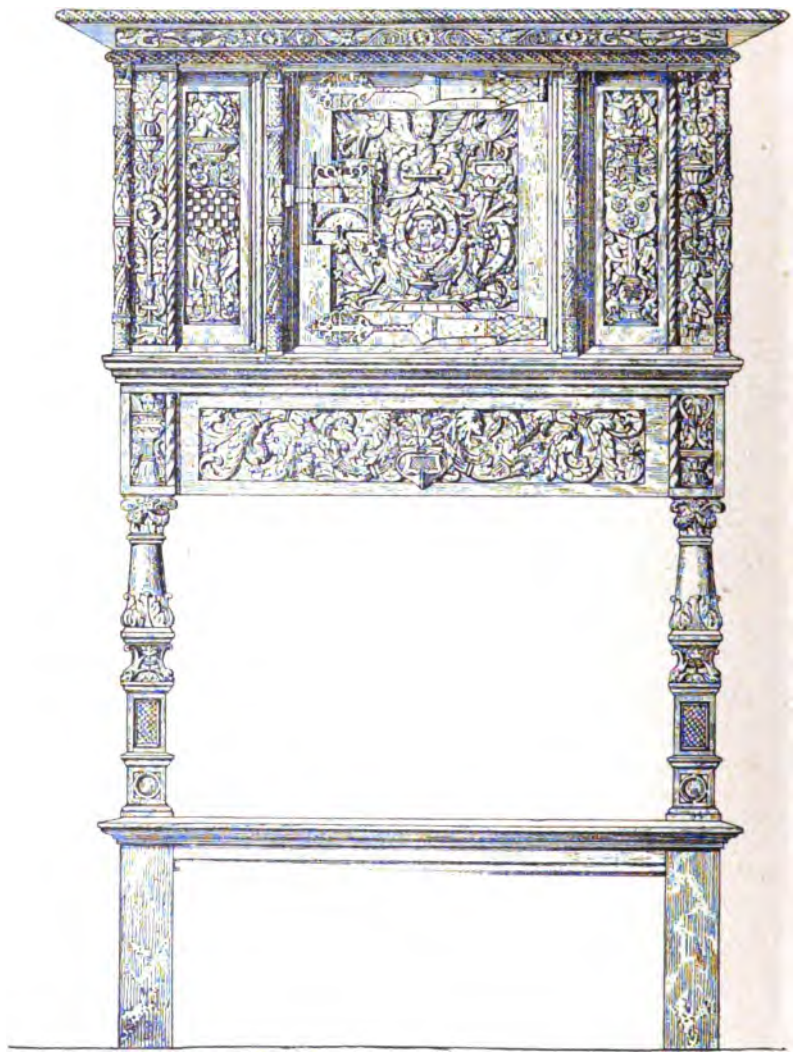


Abb 125. **Westfälischer Stollenschrank. Ende des 16. Jahrh.**

aber nach dem Befund der einfachen Seiten- und Rückwand zu schließen vor dem 19. Jahrhundert) aus Teilen einer Vertäfelung zusammengefügt wurde. (Abb. 126.) Die Vorderseite ist dreigeschossig und im Ganzen in zwölf Felder geteilt, so symmetrisch, daß von einem ausgesprochenen Möbelcharakter eigentlich nicht die Rede sein kann. Die Entstehung des Schrankes dürfte in das Ende des 16. Jahrhunderts fallen. Das Hauptdekorationsmotiv des durch seitliche und mittlere Pilaster ge-

gliederten Schrankes sind in den umrahmten Füllungen der beiden Untergeschosse Spitzrauten, deren Inneres sechsmal eine in Blattwerk auslaufende Maske, einmal eine Schere und einmal eine Hausmarke in Verbindung mit der Zahl 4 aufweist. Die oberen vier Felder dagegen zeigen in reichen Laubwerkfüllungen die rheinischen Büstenmedaillon sin leider ziemlich beschädigtem Zustand. Der Schrank ist 1,88 m hoch, 1,85 m breit und 0,63 m tief.

Von weiteren norddeutschen Schränken wären nur noch zwei der Frührenaissance zuzuzählende Stücke der norddeutschen Tiefebene an dieser Stelle zu betrachten. Wirklich gotische Schränke, wie sie insbesondere im Lüneburgischen

Abb. 126. **Rheinischer Schrank Ende des 16. Jahrh.**

sich erhalten haben, besitzt das Museum nicht. Der Aufbau besteht bei diesen aus dem eingebauten Schrank entstandenen System aus einem in der Regel dreigeschossigem Gefach, wobei mindestens sechs einzelne durch eigene Türen verschlossene Fächer sich ergeben. Charakteristisch ist, daß bei dem im Mittelpunkt des Schrankes liegenden Fach, die Drehungsaxe der Tür nicht vertikal, sondern horizontal ist, so daß die geöffnete Tür eine zum Schreiben und dergl. geöffnete. oft noch durch ein

Abb. 127. **Niederdeutscher Schrank von 1550.**

originelles eisernes Gestänge gestützte horizontale Platte bildet. Ein merkwürdig, reich, wenn auch etwas derb geziertes Stück dieser Art, das den mittelalterlichen Aufbau noch beibehält — andere werden wir bei der späteren Besprechung der bäuerlichen Möbel vorfinden —, hat das Museum in einem mit der Jahreszahl 1550 versehenen großen Schrank aufzuweisen, der vielleicht in Schleswig-Holsteins eine Heimat hat. Der Schrank (Abb. 127) ist 3,12 m hoch, 1,62 m breit und 0,72 m tief. Der Schrank ist, wenn man ein schmales Schubladengeschoß hinzurechnet, viergeschossig. Das Untergeschoß mit zwei Gefachen, ist durch zwei größere Türen geschlossen, welche ebenso wie der trennende Rahmenstreifen mit Arabeskenfüllungen, die Türen außerdem mit männlichen Brustbildmedaillons in Flachrelief geziert sind. Darüber zwei Schubladen, deren Vorderseiten einen Spruch enthalten: JS(T) . CODT . MIT. VNS . WOL (soll heißen Wer) KAN . GEGEN . VNS. Das nächste Geschoß enthält zwischen zwei rein vegetabilischen Arabesken eine breite, nach unten aufklappbare Tür mit zwei geschnitzten Füllungen, dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradiese. Das oberste Geschoß enthält drei je mit einer Tür verschlossene Fächer, die durch schmale Pilaster getrennt sind; die Reliefs der Türen behandeln die Geschichte Simsons. Den oberen Abschluß bildet ein hohes, gebälkartiges Gesims, durch das die Pilaster des obersten Geschosses durchgekröpft sind. Über dem Gesims ein Aufbau mit einer Wappentafel, welche auch die Jahrzahl trägt und oben und an den Seiten mit Muschelhalbkreisen begrenzt wird, in deren Zentrum frei heraustretende männliche Büsten sich befinden. Die dekorativen Teile stimmen wohl in der etwas derben Durchführung, nicht aber stilistisch überein, so daß schon Zweifel an der Ursprünglichkeit des Schrankes in dieser Form und an der frühen Datierung aufgetaucht sind. Doch dürfte sich für die auffallende Verschiedenheit des figürlichen und des ornamentalen Schmuckes wohl die Erklärung finden lassen, daß an einer wahrscheinlich kunstarmen Stätte der Verfertiger für die ornamentalen Stücke verhältnismäßig gute graphische oder andere Vorlagen benutzen, während eine mehr handwerklich-bäuerliche Kunst mit den Köpfen und Figuren — vielleicht rohen Holzschnitten entnommen — nicht recht fertig werden konnte. Die zwischen Gotik und Renaissance schwankenden, reichen, verzinnten Beschläge, die Verwendung von breitköpfigen ebenfalls verzinnten Nägel an Stelle der üblicheren Holzzapfen, die Unterlassung jeglicher Verzierung an den trennenden Horizontalgliedern lassen nicht auf ein Kulturzentrum, etwa eine größere Stadt als Entstehungsort schließen.

Gleichen Kreisen dürfte der zweite in der eigentlichen Möbelsammlung des Museums sich befindende norddeutsche Schrank entstammen, den wir in Abb. 128 dargestellt sehen. Er ist sechsteilig mit vertikaler Mittelteilung, die durch sämtliche drei Geschosse hindurchgeht. Die einfache, aber sehr wirkungsvolle Dekoration wird einmal durch das sehr reichlich verwendete, gotisierende, durchbrochene und verzinnte Eisenbeschläg, das das dunkle Eichenholz merkwürdig belebt, dann durch die Schnitzerei der zahlreichen Füllungen gebildet. Der Aufbau ist sonst sehr einfach. In einem von einem unteren glatten Querbrett, zwei schmalen Pilasterfüllungen an den Seiten und einem kräftig profilierten oberen Abschlußgesims gebildeten Rahmen besteht die Vorderseite. Zwei für Niederdeutschland charakteristische aus der Schrankfläche vorspringenden Kufenbretter, in die die Seitenwände einge-

zapft sind, kommen hinzu. Die Horizontal- und Querverbindungen sind leicht ausgekehlt und mit einem abgesetzten Stab verziert. Die eingerahmten Türfüllungen, an den beiden Untergeschossen, je vier im oberen, je zwei für jede Tür,

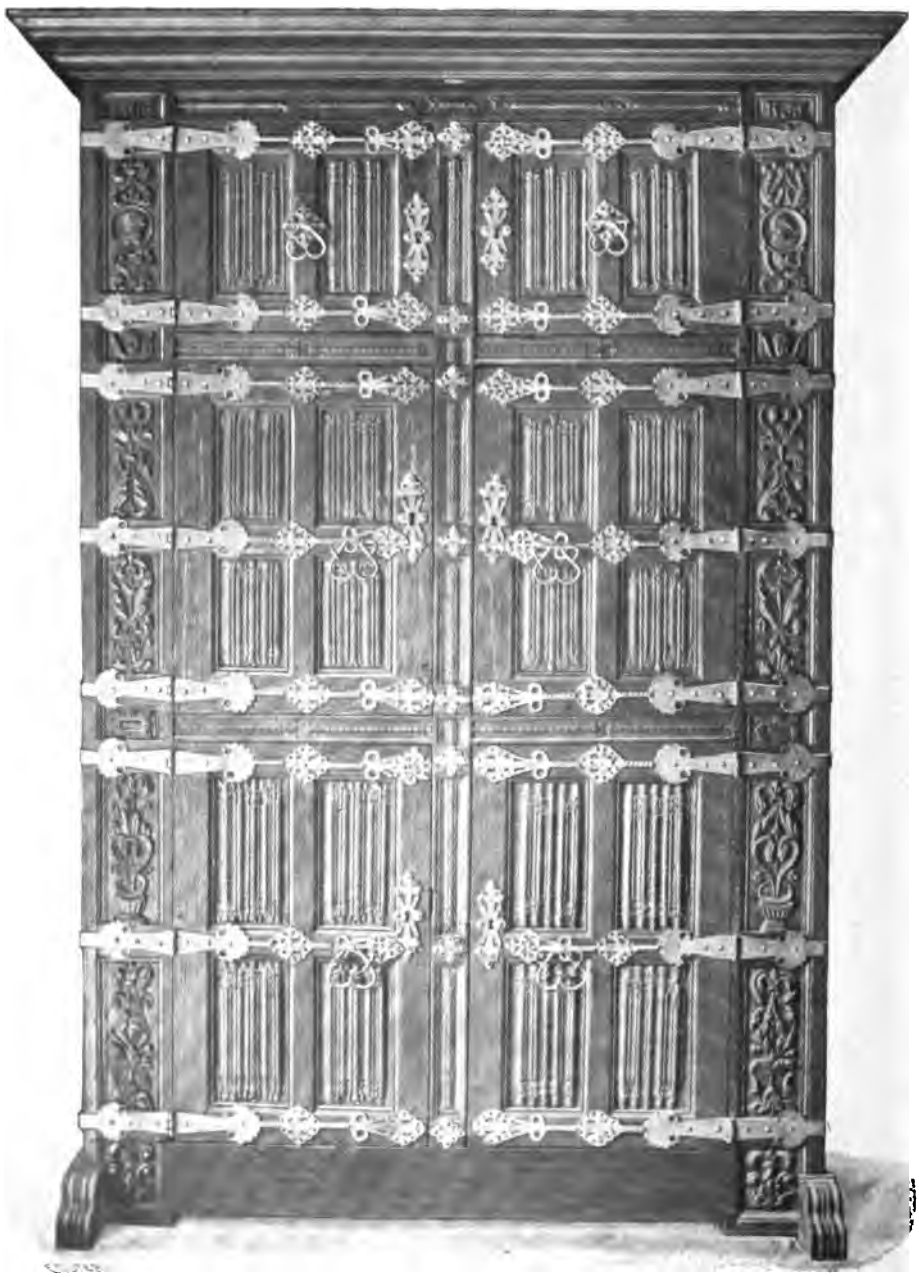


Abb. 128. **Niederdeutscher Schrank von 1566.**

zeigt gefälteltes Pergament in der für die Spätzeit und die niederdeutschen Gegenden bezeichnenden vielfach gebrochenen und sinnwidrig auch durchbrochenen

und an den Säumen ausgeschnittener Art. Die beiden Seitenpilaster haben aufsteigende Füllungen mit dem üblichen Ornamentenapparat in leidlich guter Ausführung. Am oberen Ende der Pilasterfüllungen befindet sich die Datierung: Anm. 1566. Die Maße betragen: Höhe 2,42 m, Breite 1,75 m, Tiefe 0,65 m. Die Gesamtwirkung ist eine ganz vorzügliche, wenn auch bei der Einzelbetrachtung diese norddeutschen Möbel an Sauberkeit des Entwurfs und der Ausführung den oberdeutschen ziemlich nachstehen.

Die Hauptgattung der oberdeutschen Schränke in der Frührenaissance, deren Blüte wir bis ins späte 16. Jahrhundert annehmen können, bleibt der doppelgeschossige Schrank. Die Geschosse sind oft lose aufeinandergesetzt, Sockel und Gesims leicht abnehmbar. Bei den engen Ausmaßen der Treppen und Türen der Bürgerhäuser jener Zeit war dies geboten, um die Aufstellung und den Transport zu erleichtern, zumal da die Dimensionen der Schränke dieser Art, in der Regel zur Aufnahme der mit dem zunehmenden Luxus immer ansehnlicher werdenden Vorräte der Leinenwäsche, ziemlich große waren. Im Gegensatz zu den oben betrachteten rheinischen und niederdeutschen Schränken ist der Aufbau im wesentlichen architektonisch. Wie im Mittelalter läßt der oberdeutsche Schrank das Vorbild des Hauses mit reich geschmückter Fassade durchklingen. Die Architektur der Schränke wird dabei immer reicher. Dieser Umstand geht Hand in Hand mit dem offenbaren Bewußtsein, daß der Inhalt den kostbarsten oder doch gepflegtesten Teil des hausfraulichen Besitzes enthält. So wird der oberdeutsche Schrank im Verlauf des 16. und auch noch des 17. Jahrhunderts das prunkvollste und repräsentativste Möbel des ganzen Hausrats. Es entsteht der Typus des Prunkschrankes, der dann auch außerhalb der bürgerlichen Familie in Amtszimmern und dergleichen Orten seinen Platz findet. Bekannt ist, daß die ganze deutsche Renaissance in ihrem späteren Verlaufe auch in anderen Zweigen — es sei nur auf die eigentliche Architektur, die dekorative Plastik, die Ofenkeramik hingewiesen — einen charakteristischen, schreinermäßigen Zug hat. Daß dieses üppige Wuchern der Holzarchitektur auf ihrem eigensten Gebiet, der Möbelkunst, und ihrem damaligen vornehmsten Repräsentanten, dem Schrank, in spitzfindig gekünstelten Ausdrucksformen noch vor Eindringen des eigentlichen Barockos besondere Triumphe feierte, kann daher nicht überraschen.

Von solchen erstaunlichen Schreinerkunststücken, wie sie manche Sammlungen aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts besitzen, hat das Germanische Museum zwar keine Exemplar aufzuweisen, dafür beginnt die Reihe der Entwicklung mit sehr seltenen frühen Exemplaren und läßt sich bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts ziemlich lückenlos an meist aus Nürnberg oder dessen Umgebung stammenden Stücken verfolgen.

Der schönste und zugleich auch früheste Nürnberger Renaissanceschrank stammt aus dem Jahre 1541 (Abb. 129). Zugleich gehört er zu dem frühesten Besitz des Germanischen Museums, nämlich zu der Sammlung des Begründers der Anstalt, Freiherrn H. v. Aufseß. Der spätmittelalterliche Grundtypus ist völlig beibehalten. Zwei völlig gleiche Geschosse werden durch eine Mittelabteilung mit zwei Schubladen getrennt; die Gesamtheit der Behälter steht auf ziemlich hohem Untersatz und wird von einem ebensolchen Aufsatz bekrönt. Beide Teile sind im Gegensatz zu den meist durchbrochenen gotischen Untersätzen und Galerien ge-

schlossen gehalten. Die Übertragung der Renaissanceformen auf den gotischen Kern ist in vollkommener Weise gelöst. Die ungemein sichere Behandlung aller Verhältnisse, die vollkommene Beherrschung aller Zierformen, wie der Profilierung im neuen Stil, die vornehme und phantasievolle Zeichnung der geschnitzten Füllungen und der umrahmenden Teile verraten den Entwurf eines hervorragenden Künstlers, dem auch die saubere Ausführung entspricht. Es lag in Berücksichtigung

Abb. 129. **Nürnberger doppeltgeschossiger Schrank um 1540.**

dieser Umstände nahe, an Peter Flettner zu denken, doch dürfte bei der gegenwärtigen Sucht, jede nur irgendwie bedeutende Leistung der deutschen Frührenaissance mit diesem Namen in Beziehung zu bringen, einige Vorsicht geboten sein. Die Dekoration schwelgt förmlich in den neuen von Italien herübergekommenen Formen.

Man beachte den klassizistischen Zug, der dieser frühesten Zeit deutscher Renaissance eignet, in der Verwendung von Zahnschnitten, Eierstäben und Blattkränzen, dann von dorischen Triglyphen und Metopen mit Stierköpfen. Im geschnitzten Relief wiegen aus Vasen aufsteigende Pflanzenkompositionen vor. Aber auch die ganz quattrozentistischen gekreuzten Wappenschilder, die Behandlung des Blattwerks in der spätrömischen Formengebung verrät genaue Kenntnis der italienischen

Abb. 130. Nürnberger Renaissanceschrank; Mitte des 16. Jahrh.

Kunst. Der Kern des Schrankes ist nach oberdeutscher Sitte in weichem Holz ausgeführt. Die Schnitzereien sind in Eichenholz, die noch gotisch breitflächigen Rahmen der Türen mit hellerem Eschenholz fourniert. Mit Recht hat A. v. Essenwein, der diesen und den folgenden Schrank in den Mitteilungen des Germanischen Museums Bd. I S. 238 ff. Tafel XVI beschrieb und abbildete, auch auf die seltene Stilein-

heitlichkeit sogar in den ausnahmsweise in reiner Renaissance ausgeführten Beschlägen — nur die Schlüsselbleche und Zuggriffe liegen auf der Außenseite — hingewiesen.

Die Höhe des Schrankes beträgt 2,35, die Breite 1,75, die Tiefe 0,58 m. Die Jahreszahl der Entstehung (1541) ist auf einem Täfelchen im Mittelpilaster des oberen Stockwerkes angebracht.

Sehr ähnlich ist diesem ein weiterer Schrank (Abb. 130). Man könnte fast glauben, er sei in derselben Werkstatt entstanden, nur daß die feine künstlerische Empfindung doch etwas geringer ist. Der Aufbau gleicht dem vorigen vollkommen. Einfacher ist er nur darin, daß eine Vertikalteilung der Schrankgeschosse nicht mehr stattfindet. An Stelle des trennenden Pilasters mit Füllungen ist eine einfache Türschlagleiste mit Querpfeifen und Rauten getreten. Auch die Füllungen der Türen mit einer architektonischen, nicht ganz organischen Bogenstellung harmonieren nicht ganz mit dem reichen Kandelaber und Blattfüllungen der umrahmenden und trennenden Teile, die wieder von trefflichem Entwurf sind. Ein noch antikisierenderes Gepräge erhält der Schrank durch das Aufsetzen eines flachen tempelartigen Giebels mit geschnitzter Giebelfüllung. Aber z. B. die ganz schreinermäßige Behandlung des Hauptgesimses verrät das Fehlen eines einheitlichen künstlerischen Entwurfes, ebenso wie die Türfüllungen. Es ist offenbar alles aus zweiter Hand. Der Schrank ist wie sein vorherbeschriebener Genosse, als dessen wenig jüngerer Bruder er wohl angesprochen werden kann, Nürnberger Ursprungs und wurde vor etwa vierzig Jahren von dem bekannten Erforscher der deutschen Renaissance Professor A. Ortwein bei einem kleinen Antiquar gefunden und von Essenwein für den für heutige Verhältnisse fast lächerlich geringen Preis von 80 Gulden s. W. für das Museum erworben. Er ist 2,6 m hoch, 1,75 m breit und 0,60 m tief.

Der dritte Schrank dieser Art ist nach seiner künstlerischen Wirkung der geringwertigste. Als Ausgangspunkt einer neuen nun anbrechenden Entwicklung aber ist er wichtig. Er besteht aus zwei gleichen Stockwerken mit je zwei annähernd quadratischen Türen, deren Rahmenwerk wie bei den vorangehenden in Gehrung geschnitten ist (Eschenholzfournier), während die hochrechteckigen Füllungen in in Eichenholz geschnitzt eine über einem architektonischen Sockel sich aufbauende Blattwerkfüllung in breiten krautartigen Formen zeigen. Der niedrige nicht über den gesamten Schrankaufbau heraustretende Sockel enthält, durch ein kleines geschnitztes Mittelstück getrennt, zwei einfache Schubladen. Die Türen, nur durch eine verhältnismäßig einfache Schlagleiste getrennt, werden in beiden Geschossen von verhältnismäßig breiten pfeilerförmigen Feldern begrenzt, vor denen dünne, nicht gerade schön gebildete toskanische Säulen auf vor dem Unterbau herausgekröpften Sockeln stehen. Das schwere, den Schrank abschließende Gebälk ruht, vor die Fläche der Vorderseite vorgezogen, auf diesen Säulen. Das Gebälk mit geschnitztem Fries (abwechselnd schlecht gebildete, flaschenförmige Vasen mit Blättern und eine Blattwerkkomposition) ist durch einen geschweiften Aufsatz (Vasein der Mitte mit addosiertem, in Laubwerk auslaufendem Delphinenpaar) abgeschlossen. Der Vorsprung des Aufsatzes zeigt in der Untersicht gedrechselte Scheiben. Als oberer Aufsatz dient ein geschweift ausgesägtes Brett.

Der Schrank, geschickt im Entwurf, zeigt den ersten Versuch, den doppelgeschossigen Schrank durch eine einzige Säulenordnung — wir haben hier sozusagen den Vater aller der vielen nachfolgenden Säulenschränke vor uns — zu einem eingeschossigen zusammenzufassen. Deswegen ist auch die Trennung der beiden Geschosse mit Weglassung des üblichen Zwischengeschosses durch ein paar nichtssagende Gliederungen sehr schwach hervorgehoben. Die Maße des Schrankes sind: Höhe 2,36, Breite 2,11, Tiefe 0,8 m.

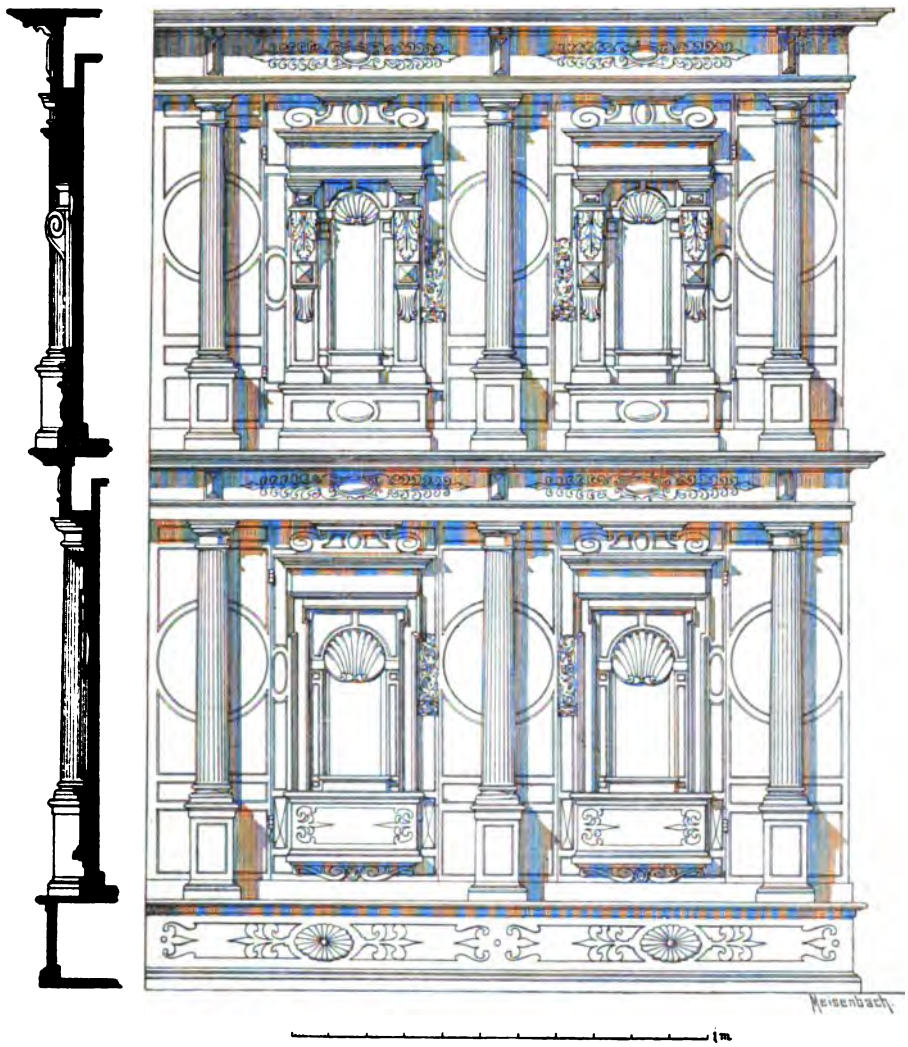


Abb. 131. **Hälfte eines doppelgeschossigen Renaissanceschrankes um 1600.**

Das ansehnlichste Stück der zweigeschossigen Schränke des Museums gehört schon dem Beginn des 17. Jahrhunderts an. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte aber in Nürnberg den Möbelgeschmack völlig geändert. Die geleimte Arbeit, vielfache Kehlungen, Kröpfungen, Fournierung in den verschiedenen Hölzern, ein

Überreichtum von Auflagen mit der Laubsäge hergestellter Ornamente und von architektonischen Gliederungen waren an die Stelle der einfacheren, noch mehr Reliefschnitzereien bevorzugenden Art getreten. Wie Essenwein in einer kurzen Beschreibung dieses größten Renaissanceschrankes unserer Sammlungen (Mitt. d. G.M. Bd. 1, S. 265) richtig bemerkt, beeinflußte die wachsende Wohlhabenheit des Bürgerstandes die Vermehrung der Haushaltungsvorräte und damit den Umfang der Schränke. Die Täfelung ganzer Wände und Zimmer, hinter denen die Schränke massenhaft angebracht wurden, führte ebenfalls dazu, auf Fluren und Hallen wahre Riesenexemplare freistehender Schränke aufzustellen. Aus einem alten jetzt abgebrochenen Patrizierhause am Hauptmarkt zu Nürnberg, erst im Besitz der Volckamer, dann der Forster, stammt unser Exemplar, dessen Höhe 2,58, Länge 3,40 und Tiefe 0,8 Meter beträgt. Die Abbildung 131 bringt die Hälfte desselben nebst der vorderen Profilierung zur Anschauung. Man könnte den Schrank, der allerdings vom Alter sehr gebräunt, aber ohne irgend welche andere Überarbeitung geblieben ist, wohl auch richtig als Doppelschrank bezeichnen. Der Aufbau der Schrankfassade ist streng architektonisch. Fünf Säulen gliedern jedes Stockwerk. Als Sockel dient ein auf dem Boden aufruhendes Postament, das ebenso wie die Friese der beiden Stockwerksimse mit ausgesägtem Ornament bedeckt ist. Schubladen sind keine vorhanden. Die Schranktüren sind zweiflügelig, die in der Mitte jeder Schrankabteilung liegende Säule dient als Schlagleiste, eine im 17. und 18. Jahrhundert häufige, aber nicht gerade stilgerechte und bequeme Einrichtung. Die Säulen stehen auf hohen Sockeln vor einer flachen, entsprechend in Felder geteilten Wand. Charakteristisch für viele Schränke ist, daß der hier kannelierte Säulenschaft vor einer runden Scheibe steht. Zwischen den Säulen in der Wand je eine reich umrahmte Muschelnische; diejenigen des Obergeschosses mit kräftig vorspringenden Konsolen etwas reicher als die unteren. Die großen, geblauten und teilweise vergoldeten Bänder liegen innen. Der ganze Schrank ist ohne überreich zu sein, ein sehr gutes Beispiel geschmackvoller Nürnberger Schreinerkunst. Der Aufbau ist wie üblich aus weichem Holz, die aufgeleimten Profile aus Eichenholz, die Einlagen aus verschiedenen helleren und dunkleren Hölzern zusammengesetzt.

Noch tiefer ins 17. Jahrhundert dürfte nach seiner schon etwas weniger feinen Formenbehandlung ein doppelgeschossiger Schrank gehören, der die Unabhängigkeit der beiden Schrankgeschosse von einander aufs Deutlichste dokumentiert (Abb. 132). Der Oberteil des Schrankes ist auf den untern auf dessen Deckplatte innerhalb einer umlaufenden Leiste lose aufgesetzt. Wie die Abbildung zeigt, ist die Breite von Unter- und Oberteil völlig verschieden, das Untergeschoß hat zwei, das Obergeschoß nur eine Tür. Im übrigen gehört diese Schrankkombination zu den sogenannten Säulenschränken, hat keinen besonderen Sockel, sondern nur ein vorspringendes Brett auf flachen Kugelfüßen. Die toskanischen Säulen, deren glatte Schäfte teilweise mit ausgesägten Ornamenten bedeckt sind, stehen auf Konsolen, eine Anordnung, die sich in Oberdeutschland besonders in Franken und Schwaben in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einbürgerte. Der in verschiedenfarbigen, meist helleren Hölzern eingelegte Schrank zeigt innerhalb der Säulenordnung das beliebte Rahmen- und Füllwerk. Die herausgekröpften Ohren, das Fräsen der Leisten, die

mageren Profilierungen und die schon etwas verwilderten, ausgesägten Ornamente verweisen das ebenfalls aus Nürnberg stammende Stück mindestens in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Der Schrank ist 1,98 m hoch, 2,52 m breit und 0,6 m tief.

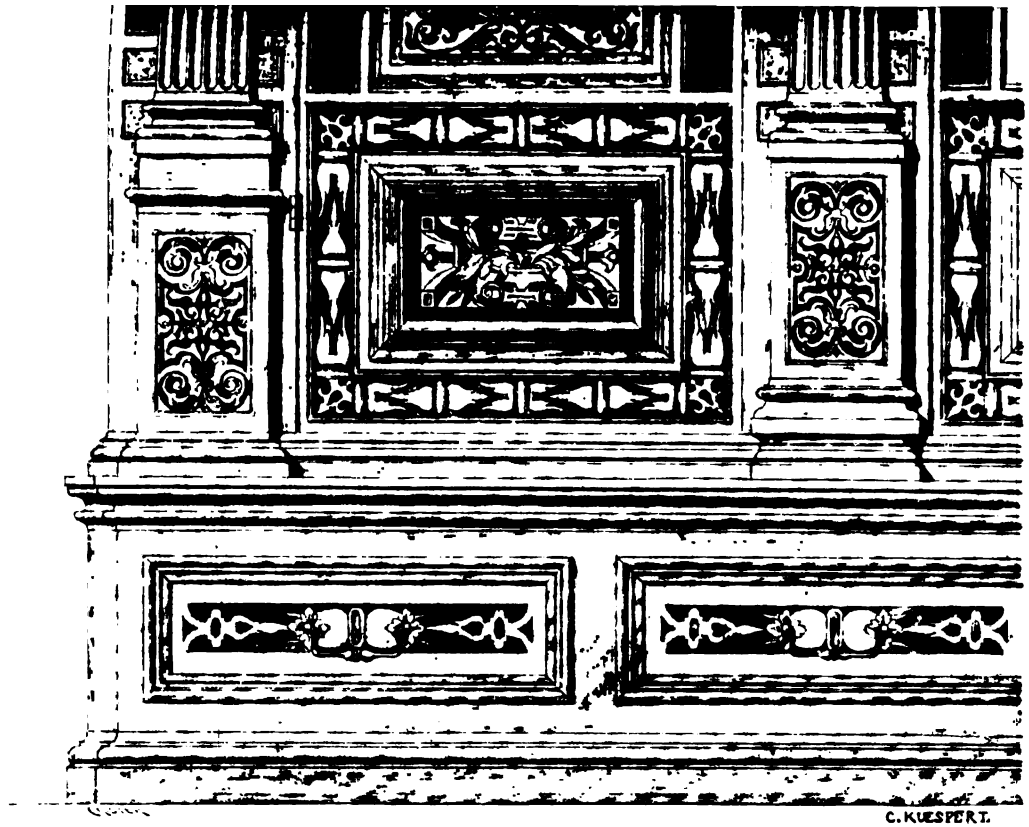
Abb. 132. **Doppelgeschossiger Renaissanceschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts verschwindet allmählich die symmetrische doppelgeschossige Anordnung. Bequemlichkeitsrücksichten mochten die eine Veranlassung davon sein. Bei einem größeren einheitlichen Schrankkasten gewann

naturgemäß die Übersichtlichkeit des Inhalts. Aber auch künstlerische Momente taten das ihrige. Die Schrankfassade wurde bei weitem einheitlicher bei der beliebten Verwendung der antiken Säulenordnung, wenn sie in einer, statt bisher in zwei Ordnungen zusammengefaßt wurde. Der in diesem Falle stark in die Erscheinung tretende Sockel gab wiederum willkommene Gelegenheit zur Anbringung der mehr und mehr beliebten Schubladen.

Abb. 133. **Nürnberger Pilasterschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Das zeitlich früheste Exemplar dieser Gattung im Museum ist gleichzeitig das schönste, geradezu ein Meisterwerk der Intarsierung (Taf. XXII). Auf einem auf dem Boden aufruhenden dreiteiligen Sockel mit drei nebeneinander liegenden Schubladen erhebt sich der zweiflügelige Schrankkasten. Die Gliederung bilden drei flache, kannelierte Pilaster toskanischer Ordnung auf hohen Sockeln. Zwischen den Pilastern ist



Nürnberger Schrank mit Intarsiendekoration. Um 1600.

je eine Rundbogennische angeordnet über einem unteren Feld mit Rahmen- und Füllwerk. Alle Flächen sind mit reicher Intarsienarbeit geschmückt. Am reichsten das obere halbrunde Türfeld, das eine hervorragend gezeichnete, aufsteigende Komposition enthält. Diese ist im Gegensatz zu den übrigen nur zweifarbigen Intarsien im reichsten Farbenschmuck gehalten. Der ganze Schrank wirkt freudig und reich; bedauerlich ist, daß der obere Aufsatz nicht mehr der ursprüngliche ist, sondern eine spätere farblose und auch in der Profilierung nüchterne Ergänzung. Die Maße des jedenfalls kurz nach 1600 entstandenen Möbels sind 2,4 m Höhe, 2,24 m Breite, 0,82 m Tiefe.

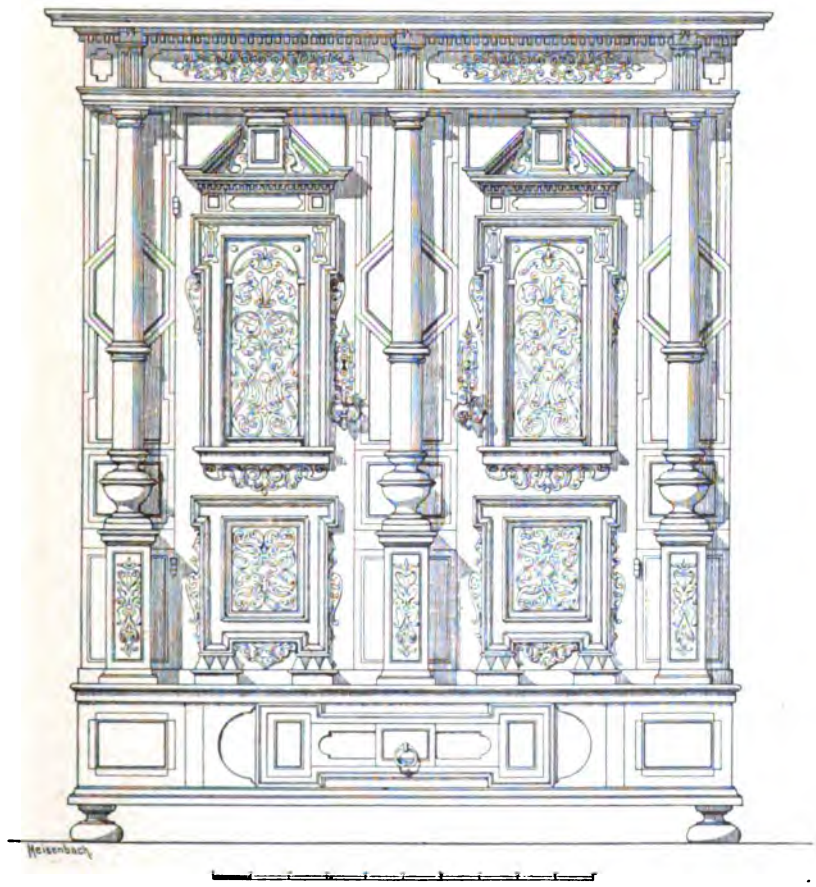


Abb. 134. **Nürnberger Säulenschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Im genannten Aufbau dem vorgenannten ähnlich ist ein weiterer Schrank dieser Art (Abb. 133; beschrieben und abgebildet von Essenwein, Mittlg. d. G. M., 1891, S. 80). Nur daß die Zeit der Entstehung wenigstens fünfzig Jahre später fällt. Das drückt sich nicht nur in der Umwandlung der Stilformen, sondern auch in dem ärmlicheren Charakter nach dem dreißigjährigen Kriege aus; man möchte für Werke vor und nach diesem Deutschlands künstlerische Kultur so schwer treffenden Kampf

das freudige Rokoko und die Biedermeierzeit zum Vergleich heranziehen. Die Provenienz auch dieses Möbels ist nürnbergisch. Drei Pilaster, von denen der mittlere auch hier als Schlagleiste der Doppeltüre verwendet ist, bilden die Fassadengliederung des Schrankkastens. Die Türflügel sind in zwei Felder geteilt, ein niedrigeres unteres und ein höheres oberes in Rahmen und Füllwerk, die mit den für den Barockstil charakteristischen „Ohren" versehen sind. Der Unterbau des eigentlichen Schrankkastens ist etwas stärker betont. Er enthält in zwei Geschossen vier Schubladen. Der ganze Schrank steht auf Kugelfüßen, den oberen Abschluß über den Türen und Pilastern bildet ein etwas kümmerlich ausgefallenes Gesims. Für die etwas ärmliche Art der Form entschädigt die reiche dekorative Behandlung einigermaßen. Die Intarsierung in meist hellen und braunen Hölzern (Eiche, Esche und Nußbaum) in guter, wenn auch etwas schematischer Zeichnung wird unterstützt durch reichliche Verwendung ausgesägten und aufgelegten Ornaments in recht hübsch gezeichneten Mustern. Der Schrank ist 2,25 m hoch, 1,94 m breit und 0,75 m tief.

Für die Bewertung von Altertümern ist die Notiz Essenweins interessant, daß der heute als ein recht gutes Museumsstück zu betrachtende Schrank 1863 vom damaligen I. Direktor des Museums, Dr. Michelsen, auf dem Trödelmarkt in Nürnberg, der freilich manchen Kapitalstücken in- und ausländischer Sammlungen früher zeitweise Unterkunft bot, als Bureaumöbel erstanden wurde. Die Eignung dazu hatte er, da er bis auf die geringste Einzelheit tadellos erhalten war.

Etwas früher, wohl um die Mitte des 17. Jahrhunderts dürfte der letzte Schrank dieser Reihe (Abb. 134) sein, der den überaus häufigen oberdeutschen Typus des eingeschossigen Säulenschrankes in einer etwas späteren Fassung vor Augen führt. Er gehört zu den reich, aber nur in zwei Farben, hell und dunkel, intarsierten Schränken. Zugleich aber ist auch die Wirkung des lebhaft und kräftig gegliederten Schreinerwerkes eine bessere als beim vorhergehenden Stück. Der Sockel, wieder auf flachen Kugelfüßen ruhend, und einfach eingelegt, hat nur eine mittlere Schublade. Den Schrankkasten zieren an der Vorderseite drei Ringsäulen toskanischer Ordnung mit vasenförmigen Basen auf hohen Sockeln. Die Doppeltüre, für welche die mittlere Säule wieder als Schlagleiste dient, hat beiderseitig zwei gekröpfte Felder, das obere höher und mit Giebelarchitektur. Die inneren, intarsierten Füllungen zeigen Ornamentranken. Außen an dem Rahmenwerk findet sich wieder ausgesägtes Ornament. Solches ziert auch die zwei langen, schmalen Füllungen des oberen Aufsatzes, der der Architektur der Schrankvorderseite sich anschließt. Wie sämtliche vorgenannten ist auch dieser Schrank in weichem Holz gearbeitet; die Profile sind in Eiche, die Intarsien in Ahorn, Linde und Esche gehalten. Sehr hübsch sind die türklopferartig ausgebildeten Griffe. Die Türbänder liegen, teilweise geblaut und mit eingehauenen Ornament versehen, innen. Die Höhe beträgt 2,22, die Breite 1,9 und die Tiefe 0,78 Meter.

Von oberdeutschen Schränken der Spätrenaissance wäre schließlich noch ein sogenannter Ulmer „Fußnetschrank" zu erwähnen. Es ist dies eine niedrige, auch in Augsburg und Nürnberg vorkommende Art von Kasten, der am Fußende des Bettes Aufstellung fand und dessen Höhe natürlich nicht übersteigen durfte. Unser

Exemplar besteht aus einem Schrank mit zweiflügeliger Türe, der ohne besonderen Sockel und Aufsatz gearbeitet ist. Er ruht auf Kugelfüßen. Die Vorderseite ist durch drei dünne, auf kleinen Konsolen stehende gewellte Säulen gegliedert. Die Türflügel sind in Füll- und Rahmenwerk mit einfacher, eingelegter und ausgesägter Arbeit geschmückt. Die Höhe ist 1,14, die Breite 1,41, die Tiefe 0,58 Meter.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Der deutsche Volks- und Stammescharakter im Lichte der Vergangenheit. Reise- und Kulturbilder von Georg Grupp. Stuttgart. Verlegt bei Strecker & Schröder. 1906. 205 S. 8^0.

„Die Schwaben reisen sehr gerne, und wie der Deutsche überhaupt, so schwankt der Schwabe zwischen dem Drang in die Ferne und der Heimatliebe." Der diesen durch die Erfahrung begründeten und im Volksmunde längst gefestigten Satz niederschrieb, hat auch keine Ausnahme von der Regel sein wollen: Selbst ein Sohn der schwäbischen Erde hat er nicht allzufern von den schwarz-roten Grenzpfählen, noch auf gut schwäbischem Boden, in dem stillen Maihingen als Bibliothekar des Fürsten v. Öttingen-Wallerstein eine Stätte befriedigendster Wirksamkeit gefunden. Allein aus dem weltentlegenen schwäbischen Schlosse, aus dem Bereich seiner kostbaren Bücher- und Altertumssammlungen zog es den Verfasser doch zeitweise wieder hinaus ins Leben des Tages, in die „grüne Wirklichkeit" und nach Scheffels Rezept hat auch er „je zuweilen seine Bücherei abgeschlossen, bestrebt, seine Gedanken wandernd und schauend auszudenken".

Für den Verfasser gibt es mit Recht keine Frage, daß für den ernsthaften Erforscher der Kulturgeschichte die schriftliche Überlieferung der Ergänzung durch lebendige Anschauung des Gewordenen nicht entbehren darf. Grupp hat nicht nur den größten Teil Deutschlands und Österreichs im Geiste Riehls sich selbst entdeckt, sondern auch weitere Reisen nach Italien und Frankreich, England und Holland, selbst nach Skandinavien und Rußland unternommen. Aus Reiseeindrücken, die teilweise schon ehedem zu Zeitschriftenbeiträgen und Vorträgen sich verdichtet hatten, reifte der Gedanke zu diesem Buch, das nun auch das schon Veröffentlichte in gänzlich erneutem Gewande und um das Doppelte vermehrt vorträgt.

Die aufgenommenen Arbeiten bemühen sich um die Lösung der alten Aufgabe, das Deutschtum und die einzelnen deutschen Stämme in ihrer Sonderart zu erfassen und Vorzüge und Schattenseiten gleichsam abzuwägen.

Die Schwierigkeiten, die der Durchführung einer reinlichen Scheidung nach ethnographischen Gesichtspunkten sich entgegenstellen, sind Grupp klar vor Augen. Es selbst stellt wiederholt mit Bedauern fest, daß die Unterschiede zwischen den Stämmen, ja selbst zwischen Rassen und Völkern sich mehr und mehr verwischer, daß namentlich der Süden das Bewußtsein seiner Eigenart allmählich hintansetze und farblose Übergänge die Erkenntnis des ursprünglichen Volkscharakters erschweren. Vielleicht daß der Verfasser hier manchmal zu schwarz sieht. Schließlich ist auch solch ein Ausgleich — rein sachlich betrachtet — nicht immer und nicht überall ein Unglück zu nennen!

Andererseits scheint der Umstand der Erwähnung wert, daß die wirtschaftliche und politische Vergangenheit neue, eher noch mächtigere, bestimmendere Unterschiede innerhalb der Stammesgrenzen geschaffen hat. Dies gilt namentlich für den von Grupp fast gänzlich beiseite geschobenen Stamm der „Franken", deren heutiger Bestand sich aus doch recht heterogenen Gruppen zusammensetzt. Das bedächtigere, schwerfälligere Geschlecht am Obermain und das leichtlebige Völklein in der Rheinpfalz z. B. eint schließlich nur das Band einer an sich schon ziemlich weitläufigen Verwandtschaft der Mundarten. So wäre es gewiß auch dem gelehrten Verfasser schwer gefallen, hier die erwünschte allgemeine Formel zu finden.

Bedauerlich ist, daß die Gruppierung nach Stämmen, wie sie der Leser nach der Fassung des Titels erwarten muß, im Buche selbst nicht festgehalten, ja so gut wie außer acht gelassen ist.

Bei näherem Zusehen zeigt sich denn, daß unter der Überschrift „Württemberg" nur vom schwäbischen Württemberg, unter „Bayern" nur vom Stamme der Bayern die Rede ist. Die fränkischen Landesteile der beiden süddeutschen Königreiche (mit der Rheinpfalz) werden, wie gesagt, merkwürdiger Weise kaum berührt.

Der Verfasser hat an einen weiteren Leserkreis gedacht, den gelehrten Apparat möglichst in die übrigens recht lesenswerten Anmerkungen am Ende des Bandes verwiesen und ohne Zweifel ist auch der rechte Ton getroffen. Man liest gleichwohl in einem nachdenklichen Buch, das ab und zu schon zum Widerspruch auffordert, immer wieder aber auch zu eigener Beobachtung und eigenem Nachprüfen anregt und zwischen hübschen Reiseerinnerungen und den Abschnitten, die der historischen Ergründung des Landschafts- und Volkscharakters gelten, beschäftigen uns die freimütigen Äußerungen des Autors über seine persönliche Auffassung der religiösen und politischen Fragen der Gegenwart.

Im Anhang bringt Grupp einen uns naturgemäß besonders interessierenden Abschnitt über das Germanische Nationalmuseum, dem der Maihinger Bibliothekar seit 1891 als Pfleger schätzbare Dienste erwiesen hat. Hier wird der mehrfachen Beziehungen des Fürstlichen Hauses Öttingen-Wallerstein und der Maihinger Sammlungen zu der Schöpfung des Freiherrn von Aufseß gedacht und so manche persönliche Erinnerung und Begegnung in der liebenswürdig-bescheidenen Art des Erzählers überliefert.

Friedrich der Große und der Netzedistrikt. Von Dr. Christian Meyer. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. München 1906. Verlag von Max Steinebach. 118 S. 8°.

Dr. Christian Meyer, der Geschichtschreiber der Provinz Posen, zeigt hier die hervorragende, an den verschiedensten Punkten einsetzende Kulturarbeit des großen Königs auf, die dieser, unterstützt von tüchtigen Helfern (Kammerpräsident v. Domhardt, Geh. Finanzrat v. Brenckenhoff u. a.) dem unter polnischer Verwaltung, namentlich nach der wirtschaftlichen Seite hin, unglaublich vernachlässigten Lande zugewendet hat. Die archivalischen Unterlagen für diese Studie ergaben sich für den Verfasser aus den reichen Materialien des Posener Staatsarchivs. Die interessante Folge einschlägiger Cabinets-Ordres Friedrichs d. Gr. findet sich auf S. 67 ff. anhangsweise vollständig wiedergegeben.

Altreichsstädtische Kulturstudien von Dr. Christian Meyer, Staats-Archivar a. D. München. Verlag von Max Steinebach. 1906. 257 S. 8°.

In einem handlichen Bande hat der Verfasser eine ansehnliche Folge seiner kleinen Abhandlungen zur Geschichte alter Reichsstädte auf dem Boden des rechtsrheinischen Bayern vereinigt. Anspruchslose Bilder aus deutscher Vergangenheit sind es, die uns hier entgegentreten. Viel Bekanntes für den, dem die autobiographische Literatur des Mittelalters und des sechzehnten Jahrhunderts einigermaßen vertraut ist, anderseits Anschauung und Belehrung in reicher Fülle für die vielen, denen es nicht möglich ist, aus unmittelbaren Quellen zu schöpfen, und doch der Wunsch rege bleibt, die Welt unserer Vorfahren nicht bloß im Rahmen des geschichtlichen Romans zu sehen.

Dem Verfasser hat es Augsburg vor allem angetan. Dieser Stadt sind vierzehn seiner Essays und allein vier Fünftel des Ganzen eingeräumt worden. Franken ist durch Nürnberg und Rothenburg o. T. vertreten. Den Schluß macht eine Studie über Memmingen im Reformationszeitalter.

Nicht wenige Besitzer und dankbare Leser werden bedauern, daß sein Inhalt mit diesen vier Städtebildern erschöpft ist und daneben die große Vergangenheit anderer ober-, mittel- und niederdeutscher Reichsstädte so ganz leer hat ausgehen müssen. HH.

Die Zenten des Hochstifts Würzburg. Ein Beitrag zur Geschichte des süddeutschen Gerichtswesens und Strafrechts. Mit Unterstützung der Savignystiftung herausgegeben von Dr. Hermann Knapp. I. Band. Die Weistümer und Ordnungen der Würzburger Zenten. I. und II. Abteilung. Berlin 1907. J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung, G. m. b. H. XII, IV, 1405 S. in 8°.

Des Verfassers Name ist kein unbekannter auf dem Arbeitsfelde der deutschen Rechts-, insonderheit der Strafrechtsgeschichte. Wir danken dem früheren Würzburger Privatdozenten, jetzigen Reichsarchivassessor in München bereits zwei vortreffliche Arbeiten über das Nürnberger Kriminalrecht. Neuerdings nun hat er den Fachgenossen den reichen Ertrag seiner fast 10jährigen andauernden Beschäftigung mit den entsprechenden Verhältnissen auf unterfränkischem Boden vor Augen gestellt.

War Planck in seinem grundlegenden Werke über das deutsche Gerichtsverfahren im Mittelalter (1878—79) wesentlich von niederdeutschem Quellenmaterial ausgegangen, so sucht nun Knapp seinerseits die Grundlagen und treibenden Kräfte innerhalb des süddeutschen Strafrechts aufzudecken, um den Unterbau zu schaffen für eine künftige durchgreifende und möglichst abschließende historisch-dogmatsche Verarbeitung des gewaltigen Stoffes. Nicht den leichtesteten Teil hat der Verfasser gleich zum ersten sich herausgeholt und in Angriff genommen: die Ergründung des Wesens und der Entwicklung der Würzburger Zenten.

Die Ergebnisse einer bewundernswerten Durchdringung dieses zumeist noch recht unangebauten und doch so reizvollen Gebietes, in das Rockingers bedeutsame Arbeiten über Lorenz Fries locken mußten, liegen nun in zwei starken Halbbänden vor.

Da gerade im Würzburger Territorium, dessen Verfassung aufs engste mit seiner Gliederung in etwa 70 Zenten und Halsgerichte verwachsen erscheint, an der Hand sorgsam erwogener „Fragen" die „herbrachten" Rechtsbräuche mit peinlicher Sorgfalt ergründet wurden und Aufzeichnung fanden, so gibt uns das gesammelte und gesichtete Material den erwünschten Einblick in das Gefüge des kriminellen Rechtslebens jener Zeiten.

Der erste Band reproduziert die Quellen selbst, für jede Zent erst deren alte Weistümer und Halsgerichtsformulare, dann den Kern des Ganzen, den Text des Würzburger Zentbuchs aus der Epoche des M. L. Fries und die so bedeutsame Modifikation des großen Bischofs Julius nach dem leider nur als Torso überlieferten Zentwerke (Beginn der Kodifikation 1576), zuletzt die vier nachjulianischen Ordnungen. Die Anordnung des gewaltigen Stoffes, der die chronologische Folge fallen läßt, um durch „Zerreißung" der Echter'schen Sammlung den Überblick über die historische Entwicklung der einzelnen Zentverfassung und den inneren Zusammenhang zwischen den verschieden zeitlichen Ordnungen nicht zu verlieren, sondern besser herauszuarbeiten, erscheint freilich zunächst nur als eine philologische Ungeheuerlichkeit, aber für den geschichtlich und praktisch an die Sache Herantretenden war das unbedingt eine Forderung der Notwendigkeit. Dem historischen Nacheinander wird immerhin der Überblick in der Einleitung (S. 11 ff.) einigermaßen gerecht.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Knapps Werk in erster Linie dem Rechtshistoriker, dem sich hier eine Fundgrube allerersten Ranges erschließt, zu gute kommt, doch ist damit der Wert der Edition in keiner Weise erschöpft. Der Herausgeber selbst hat mit Bedacht den besonderen Ansprüchen der Wirtschaftshistoriker bezüglich der Textwiedergabe nach Möglichkeit Rechnung getragen. Die jedem einzelnen Abschnitt vorausgeschickten Übersichtstabellen bringen neben anderen willkommenen Angaben die Namen der Orte des betreffenden Zentbezirks, einschließlich der Wüstungen, die Feststellung der Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Gau, zu Würzburgischen und zu heutigen Ämtern, die kurzgefaßte Geschichte jeder Zent, kurzum Stoff genug für weitere Forschungen (Würzburger Ämterorganisation, Bedeutung der Leibzeichen u. s. w.), zugleich sichere Ausgangs- und Stützpunkte für orts- und provinzialgeschichtliche Arbeiten. In dieser Hinsicht sei auf die rasch orientierende Übersicht über die an das Hochstift angrenzenden Territorien und die innerhalb des Würzburger Landes von geistlichen und weltlichen Herren ausgeübten Gerechtsame (I,2—10) noch besonders hingewiesen.

Auch einiger Bilderschmuck blieb dem Werke, dessen materielle Gestaltung durch die Unterstützung der Savignystiftung und das Verständnis eines opferfreudigen Verlegers gewährleistet war, nicht vorenthalten. Die beigegebenen drei Farbendrucke sind nach Originalen im alten Zentgrafen- und im Julianischen Zentbuche (dessen Titel übrigens I, 19 zum Abdruck gelangt ist) hergestellt.

Möge dem Verfasser bald die Zeit kommen, da er auch den darstellenden Teil seiner „Würzburger Zenten" hinausgehen lassen kann. Nicht minder sehen wir der in Aussicht gestellten

Veröffentlichung der Ergebnisse seiner Beschäftigung mit den Denkmalen des bayerischen, insonderheit Regensburgischen Rechtslebens mit Spannung entgegen. HH.

Joseph Braun S. J., Die belgischen Jesuitenkirchen. Ergänzungshefte zu den Stimmen aus Maria-Laach. 95. Freiburg i. B. Herdersche Verlagsbuchhandlung 1907. XII. 208 S.

Die sehr sorgfältige Arbeit Brauns ist ein wichtiger Beitrag zur Geschichte des Überganges von der Gotik zur Renaissance. Die Meinung, daß die Jesuiten die eifrigsten Vorkämpfer des neuen Stils in den nordischen Ländern gewesen seien, ist noch immer verbreitet und noch immer wird eine auf das Große und Ernste gerichtete Art des Barocks als Jesuitenstil bezeichnet. Mit diesen Anschauungen räumt Braun gründlich auf, denn was für Belgien gilt, gilt auch für andere Länder. Es ist ausgeschlossen, daß der Orden gerade in Belgien andere Grundsätze für seine Bauten gehabt habe als anderwärts.

Die erste Kirche des Ordens in Belgien, die Kollegskirche zu Douai (1583—1591) ist allerdings ein Barockbau vom Grundrißtypus des Gesú, ihr Plan war aus Rom gekommen. Als aber einheimische Ordensmitglieder die Kirchen und Kollegien entwarfen und ausführten, schlossen sie sich den heimischen Bauformen an. Lange hielten sie an der Gotik fest und als sie im Beginn des 17. Jahrhunderts zum Barock übergingen, folgten sie dem Zuge der Zeit, der in der kirchlichen und profanen Architektur des Landes den Übergang zum neuen Stil schon herbeigeführt hatte. Braun weist sogar nach, daß in vielen Jesuitenkirchen Belgiens das struktive System unter der Hülle barocker Formen das gotische geblieben ist. Die Behandlung des Barocks, welche die Jesuitenkirchen zeigen, ist prinzipiell durchaus die gleiche wie die, welche es in der profanen Architektur des damaligen Belgiens erfuhr; denn auch in ihr war die Auffassung des Stiles kaum etwas mehr als eine bloß formale. Neben den Jesuitenkirchen entstanden gleichzeitig auch andere, welche den gleichen Stil haben.

Die allgemeinen Ergebnisse gewinnt Braun aus der sorgfältigen Untersuchung aller Monumente, so daß der Leser Schritt für Schritt die Probe auf die Richtigkeit machen kann.

Bezold.

Dr. Martin von Deutinger, Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising. Fortgesetzt von Dr. Franz Anton Specht, Domkapitular. X. Band. N. J. 4. Bd. München 1907. Lindauer'sche Buchhandlung (Schöpping).

Deutingers Beiträge sind von ihren Anfängen an eines der gediegensten und wichtigsten Sammelwerke zur Geschichte des Erzbistums München-Freising, und es war ein dankenswertes Unternehmen, daß sie nach längerer Unterbrechung unter Spechts Leitung wieder aufgenommen und fortgesetzt wurden. Heute liegt schon der vierte Band der neuen Folge vor, der sich den früheren würdig anschließt. Er wird eröffnet durch eine gehaltvolle Arbeit von Dr. Doll über die Anfänge der bayerischen Domkapitel. Es wird damit für Süddeutschland ein Gebiet urbar gemacht, das im Norden unseres Vaterlandes schon vielfach kultiviert ist. Nach einer vortrefflichen Einleitung über die Entstehung und die rechtlichen Verhältnisse der Domkapitel werden die Anfänge der bayerischen Domkapitel Salzburg, Freising, Regensburg, Brixen und Passau dargestellt. Dr. Franz Xaver Zahnbrecher behandelt in einer namentlich wirtschaftsgeschichtlich interessanten Studie die Kolonisationstätigkeit des Hochstifts Freising in den Ostalpen. Dr. Max Fastlinger untersucht in einer von guter Kritik getragenen Abhandlung die Bedeutung der Erblichkeit der Vogtei des Freisinger Hochstifts für die Genealogie der Ahnherrn der Wittelsbacher. Dr. Richard Hoffmann gibt eine ausführliche Geschichte und Beschreibung, sowie eine baugeschichtliche Analyse der ehemaligen Dominikanerkirche St. Blasius in Landshut. Die schöne Kirche ist einer der frühesten gotischen Backsteinbauten in Bayern; ihr Chor gehört wahrscheinlich noch dem 13. Jahrhundert an. In ihrer gesamten Anlage ist der Dominikanerkirche in Regensburg nahe verwandt. Von dem gleichen Verfasser erhalten wir noch einen sehr fleißig gearbeiteten Katalog der Kunstaltertümer im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising, der auch als Separatdruck erschienen ist (Preis ℳ 2,50). Friedrich H. Hofmann gibt den Anfang einer Statistik der Glocken der Erzdiöcese.

So reiht sich dieser neue Band seinen Vorgängern würdig an und sei der Beachtung aller, die sich mit bayerischer Geschichte beschäftigen, bestens empfohlen.

Bezold.

Die Ortsnamen der Fränkischen Schweiz. Von Gymnasiallehrer Dr. Christoph Beck. Erlangen. B. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Junge & Sohn. 1907. 8. 132 S.

Zu den bewährten Ortsnamenbüchern von Gradl, Hartmann, Heilig, Miedel u. a. gesellt sich ein neues Werkchen, das jene anmutige fränkische Landschaft zum erstenmale der wissenschaftlichen Namenkunde erschließt. Sein Verfasser, ein sprachenkundiger Sohn dieser in mehrfacher Beziehung hochinteressanten Gegend, ist mit ernstem Eifer daran gegangen, das quellenmäßige Material für die frühere Geschichte der heimatlichen Berge und Täler, wie es ihm vornehmlich das Münchener Allgemeine Reichsarchiv und das Bamberger Kreisarchiv, dann die gedruckten Urkundenwerke und ähnliche Sammlungen darboten, zu befragen und zu verwerten.

Der Ortsnamenkunde ist zweifellos neben dem Studium der Flurverfassung, der Dorfanlage, des Hausbaues, neben archäologischen, folkloristischen und somatischen Untersuchungen, die Bedeutung einer wichtigen, wenn auch wohl eher über- als unterschätzten Hilfskunde der Siedelungsgeschichte einzuräumen. Insbesondere ist für ein Näherherankommen an die Lösung der „Slavenfrage" und die Feststellung des Bereichs der alten „terra Slavorum" die Würdigung der namenetymologischen Ergebnisse unerläßlich.

Die vorausgeschickten zwei Abhandlungen über die „Geschichte der Besiedelung" und „Die Ortsnamen in ihrer Bedeutung für die Siedelungsgeschichte" dürfen jedenfalls das Lob für sich in Anspruch nehmen, daß sie mit Bedacht an das gesammelte Material herantreten, das vor- und umsichtige Verwendung findet, und dermaßen im wohltuenden Gegensatze stehen zu den phantastischen Ungeheuerlichkeiten, denen man in diesen Dingen täglich begegnen kann.

Der Verfasser folgt den sehr geringen Spuren der Kelten, auf die allenfalls noch einzelne schwererklärbare Gewässernamen hindeuten, und sucht das Völkergemenge zu entwirren, das weiterhin, bis zum Auftreten der Franken, jene Berge und Täler berührt oder besiedelt haben mag. Neben den fränkischen Eroberern erkennen wir den wendischen Einschlag, den das Ansässigmachen erst eingewanderter, dann auch kriegsgefangener slavischer Elemente hereinbrachte, und die von der Sprache festgehaltene Erinnerung an die offenbar auch in diesen Gegenden erfolgte Verpflanzung der Sachsen. Etwas kühn erscheint die Auffassung Becks, wonach ein nordalbingischer Stamm, der der Stürmer, dem Dorfe Tiefenstürmig seinen Namen gegeben hätte.

Auffallend groß ist die Zahl der Wüstungen des Gebiets, die in Urkunden des 13. bis 15. Jahrhunderts häufig auftauchen. Wertvoll ist die Auseinandersetzung über die Ortsnamen in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung, bei deren Abfassung des zu früh verstorbenen Köberlin gediegene Arbeit „Zur historischen Gestaltung des Landschaftsbildes um Bamberg" (1893) übersehen zu sein scheint. Der Abschnitt „Die Ortsnamen in ihrer Überlieferung" dient speziell philologischen Interessen, er gliedert sich in die besonders wertvolle Untersuchung über die mundartliche Aussprache der Namen und eine Betrachtung über deren Schreibung.

Der größere Teil des Buches tritt uns als Wörterbuch entgegen, das Name um Name in alphabetischer Folge bringt und unter Voranstellung der jetzigen offiziellen Schreibweise, die heutige volkstümliche Aussprache feststellt, die historische Gestaltung des Namens verfolgt und mit einer derart kontrollierbaren Deutung jeden Artikel beschließt. Hier ist der Bescheid auf viele wißbegierige Fragen der Besucher und Freunde der Fränkischen Schweiz. Daß überall die letzte Antwort gegeben wird, ist natürlich ausgeschlossen und zu den Fragezeichen, die der Verfasser selbst setzt, wird die Forschung noch andere bringen. Aber ein sehr bedeutendes Stück Arbeit ist hier einmal geleistet und durch die sorgsam ermöglichte Überschau über das erreichbare Material die Hauptsache gewonnen.

Zu den S. 63 unter „Glashütten" angezogenen St. Nikolaus-Kapellen gehörte vor allem die dort und auch bei K nicht genannte Klaussteinkapelle bei Rabenstein. Für den, der sich für die Patronate der Heiligen interessiert, mögen neben den genannten Kapellen zu Reifenberg und Ebermannstadt noch die Pfarrkirchen von Pinzberg und Baiersdorf namhaft gemacht werden. — Ob es notwendig war, den Namen der Pegnitz wiederum mit slavisch bagenc (Sumpf) zusammenzubringen? Dem wirklichen Landschaftsbilde entspricht diese Erklärung doch eigentlich nicht. — In dem gelegentlich (S. 102) erwähnten Breemberga von 805 (MGLL I, I, 133) ist keinesfalls eine frühe Nennung von Nürnberg zu sehen (der Verfasser bringt mit Recht hier ein Fragezeichen an), es handelt sich da vielmehr zweifellos um das heutige Kirchdorf Premberg, nordöstlich von Burglengenfeld in der Oberpfalz, unweit der Naab.

Zur Erklärung einer großen Schicht von Ortsnamen sind Personen-Namen herangezogen worden, deren Formen wohl zuweilen rst zu erschließen, häufig genug aber gerade für unsere Gegend belegbar waren. Den Laienetymologen verstimmen zumeist solche einfach-wahrscheinliche Erklärungen und so werden die Slavomanen unter ihnen beispielsweise bei Poppendorf ihre vielgeliebten „Popen" schmerzlich vermissen. Aber gerade in diesem Sichlosmachen von der bisher beliebten vorurteilsvollen schematischen Behandlung (zu der auch die immer wieder nachgesprochene generelle Aufstellung der Endung -itz als eines slavischen Charakteristikums zu rechnen), liegt der bleibende Wert des Beck'schen Buches.

Den Historiker interessiert natürlich vor allem die Stellungnahme des Sprachforschers zu jener Hauptfrage, wie weit nach Westen man die wendischen Siedelungen und Zwangskolonien sich vorgeschoben zu denken hat. Schon eine oberflächliche Betrachtung des Namenbestandes lehrt, daß da und dort der Germane (Franke, Bayer) als ein fremdes Element erscheint, der umliegende Bezirk also vermutlich in fremden Händen war. Umgekehrt spricht die Bezeichnung windisch- (W.-Gailenreut, Windischendorf, heute Wünschendorf) für insuläres Vorkommen wendischer Ansiedler. Wenn Beck auch in Windhof und Herzogwind den Wendennamen enthalten sieht, so wird man die Möglichkeit zugeben, die Frage aber zur weiteren Diskussion stellen müssen.

Der naturgegebene Grundsatz muß lauten: Keine slavische Deutung, solange die ältesten vorliegenden Namenformen ungezwungen eine Erklärung in unserer Sprache zulassen. Ihm folgend gelangen wir mit Beck dazu, die von Dilettanten mit mehr Eifer wie Sachkenntnis festgehaltene wendische Provenienz für eine stattliche Zahl von Ortsnamen abzuweisen.

Verbinden wir die äußersten Punkte im Westen des Untersuchungsgebietes (des Flußgebietes der Wiesent), deren Namen nach Beck für kürzere oder längere Anwesenheit der Slaven sprechen, so kommen wir auf folgende, in merkwürdig weitem Abstand vom Regnitzgrund verlaufende Linie: Treunitz (nordwestlich von Hollfeld), Leiberös, Tiefen- und Hohen-Pölz, Teuchatz, Traindorf, Draisendorf, Kolmreut (zwischen Kirchehrenbach und Pretzfeld), Birkenreut (?), Trainmeusel, Moggast, Windischgailenreut, Nemsgor-Leimersberg, Herzogwind. Die Angabe der Südgrenze, die von Herzogwind über Graisch, Trägweis (? vgl. Beck 132), Kühlenfels, Körbeldorf auf Nemschenreut südlich von Pegnitz zu laufen würde, hat solange nur problematischen Wert, als das Pegnitzflußgebiet (die Hersbrucker Gegend) noch außerhalb des Forschungsbereichs steht.

Alles in allem, tritt die Zahl der mehr oder weniger sicheren wendischen bezw. an die Wenden gemahnenden Bezeichnungen doch auffallend zurück gegen das ungeheuer überwiegende germanische Namengut. Freilich wird man gut tun, sich der Grenzen der Beweiskraft des sprachlichen Materials, das eben nur einen Teil der frühgeschichtlichen Geschehnisse überliefert oder, besser, durchblicken läßt, zu erinnern und beileibe keine abschließende Antwort auf die Frage nach der Verteilung der beiden Rassen zu erwarten. Auch Becks fleißige Arbeit wird nur aufs neue die Erkenntnis festigen, daß hier einzig und allein ein Zusammenarbeiten der verschiedenen beteiligten Wissenszweige zu endgültigen Resultaten führen wird. HH.

Die Trauts, Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Von Christian Rauch. Heft 79 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907. VIII u. 114 S. mit 31 Tafeln.

Der Verfasser beabsichtigte uranfänglich, nur die Ergebnisse seiner Forschungen über den Dürer-Schüler Wolf Traut an die Öffentlichkeit zu bringen. Doch hatte er eben bei dieser Arbeit so viel Material auch über den Vater Hanns Traut gewonnen, daß er glaubte, mit diesem ebenfalls nicht zurückhalten zu dürfen. So liefert er uns einerseits einen Beitrag zur Geschichte der Werkstatt Wolgemuts, andererseits einen solchen zur Schule Dürers.

Bei beiden Meistern stellt er das Urkundliche und Biographische voran, um sich alsdann mit den ihnen zuzuschreibenden Werken in chronologischer Aufeinanderfolge zu beschäftigen.

Hanns Traut begegnet urkundlich zum ersten Mal 1477. Er dürfte demnach etwa ums Jahr 1453 geboren sein. In den Rechnungsbüchern des Klosters Heilsbronn wird er Hanns Speyer von Nürnberg, Hanns von Speyer und Johannes de Spira genannt. Er war also von Speyer eingewandert. Rauch tritt der Annahme Gümbels, der auf Grund urkundlicher Nachrichten an zwei Künstler des Namens „Hanns Traut" denken zu müssen glaubt, entgegen. In der entsprechenden Anmerkung dazu erörtert er in vorsichtiger Weise, wie etwa zu kombinieren

wäre, wenn sich die Hypothese Gümbels, die mir allerdings nicht hinreichend begründet erscheint, durch Auffindung weiterer Belege dennoch bewahrheiten sollte. Ob sich für diesen Fall die a priori von Rauch vorgenommene Teilung der jetzt seinem Hanns Traut zugeschriebenen Werke halten lassen wird, müssen wir der Zukunft überlassen. Einstweilen kommen wir ganz gut mit einem Hanns Traut aus. Rauch bringt alsdann teils bekannte, teils unbekannte archivalische Belege für eine Tätigkeit des Hanns Traut für das Kloster Heilsbronn, für Friedrich den Weisen und für den Eichstätter Bürger Diebold Zeller. Der Meister starb 1516. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß die Wandmalereien im Kreuzgang des Augustinerklosters zwar mit dem Abbruch desselben zu Grunde gegangen sind, daß sich aber noch Kopien danach, allerdings etwas fragwürdiger Natur, in der bei uns aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg befinden, worauf vielleicht in Kürze hätte eingegangen werden können. Siehe darüber Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1906, S. 155 u. f.

In seiner Betrachtung der Werke Hanns Trauts geht Rauch von der einzig beglaubigten Handzeichnung desselben, dem Sebastian in Erlangen, aus. Er sieht in dieser eine Vorstudie zu der entsprechenden Darstellung auf dem Peringsdörfferschen Altar aus der Augustinerkirche im Germanischen Museum. Bekanntlich sagt Neudörfer in seinem Abschnitt über Wolgemut: „sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustiner Kirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdorffer hat machen lassen". Weiterfußend auf den Einzelheiten in der Verwandtschaft, kommt Rauch zu dem Schluß, daß Hanns Traut derjenige war, der unter Wolgemuts Leitung die Hauptarbeit am Peringsdörfferschen Altar ausführte. Seine diesbezüglichen Darlegungen überschreiten den Rahmen bloßer Hypothesen, ohne daß aber damit gesagt sein soll, daß seine Schlüsse direkt zwingend sind. Es ist ein wenig gewagt, von einer Zeichnung auf ein solch gewaltiges Altarwerk unmittelbar zu schließen. Rauch führt dann weitere Werke an, in denen er die Hand Trauts erkennen zu dürfen glaubt. Hier bewegt er sich auf positiverem Boden, nur tut er in diesem Zusammenhang dem kleinen Führer durch die Lorenzkirche m. E. zu viel Ehre an. Hanns Traut zuzuweisen sind Rauch zufolge Teile des Katharinenaltares in S. Lorenz, die Gemälde des Rochusaltares ebendort, die Geburt der Maria im bayerischen Nationalmuseum zu München, das Schutzmantelbild in Schleißheim, der Dreikönigsaltar in Heilsbronn (doch wäre hier ein „vielleicht" nicht ganz unangebracht), zwei fälschlich dem Schwarz von Rothenburg zugeschriebene Bilder der Bamberger Galerie (Apostelteilung und die Madonna mit sieben Heiligen), das für einen am 20. Juli 1504 verstorbenen Johannes Löffelholz gemalte Tafelbild der heiligen Sippe in S. Lorenz und vielleicht auch das Bild der Kreuzauffindung im Germanischen Museum. Stammt der Rochusaltar in S. Lorenz von Hanns Traut, dann könnten auch wohl die Altarflügel von Neunkirchen am Brand möglicherweise von ihm herrühren, die ich auf der historischen Ausstellung 1906 in Nürnberg zur Darbietung gebracht habe. Siehe den Katalog derselben Nr. 60 und 61. Zu berichtigen ist, daß das kleine Porträt des Conrad Imhof mit der Jahreszahl 1486 in der Rochuskapelle nicht von Wolgemut herrührt, sondern eine spätere Kopie nach demjenigen auf dem Altärchen im Nationalmuseum zu München ist.

Reich war also die Ausbeute, welche Hanns Traut bot, nicht. Zudem läßt sich hier, wie ich zu Anfang andeutete, nicht immer mit voller Sicherheit operieren. So ganz festgefügt ist darum das Gebäude, das sich Rauch auf Grund gewissenhafter Erwägungen konstruiert, nicht. Immerhin sind wir durch seine Untersuchungen um ein gut Stück weitergekommen.

Dankenswerter war und ist die Beschäftigung mit Wolf Traut. Dieser wurde um 1478 geboren und starb im Jahre 1520. Er war zunächst als Gehilfe seines Vaters, dann in der Werkstatt Dürers als Geselle tätig. Eine seiner letzten Arbeiten in Dürers Werkstatt war die Vorzeichnung zu einem Glasgemälde für Sebald Schreyer vom Jahre 1505 in Schwäbisch-Gmünd. Die früheste Spur der Betätigung Trauts in Dürers Werkstatt findet Rauch in dem 1502 herausgegebenen Werk des Conrad Celtes „quatuor libri amorum". Als das früheste Malereiwerk des Künstlers betrachtet er die Gemälde eines Flügelaltars in der Karlsruher Galerie, die er gemeinsam mit Hans von Kulmbach (um 1505) herstellte. Auch diese denkt er sich noch in Dürers Werkstatt entstanden. Rauch stellt den Anteil beider Künstler an ihnen im einzelnen fest. Auch der Holzschnitt der Stigmatisation des Franziskus von Assisi ist nach seinem Dafürhalten in Dürers Werkstatt und zwar unter Dürers Augen, unter seinem Vorbild und seiner

Korrektur entstanden. Der Übergang aus Dürers Werkstatt zu selbständiger Tätigkeit bezeichnet, wie an einer Reihe von Belegen dargetan wird, ein Sinken in der Qualität der Leistungen Trauts. Eine Ausnahme bilden die Illustrationen zur Bambergischen Halsgerichtsordnung. Im 5. Abschnitt werden weitere für des Künstlers Art und Entwicklung charakteristische Holzschnitte aufgeführt. Von einer vollständigen Aufzählung der mehr handwerklichen Arbeiten wird abgesehen. Im Jahre 1510 schuf Traut eine Passionsfolge, die unter seinen Werken einen relativ hohen Rang einnimmt. Die Originalität ist eine verhältnismäßig große. Daran schloß sich im folgenden Jahr der imposante Hochaltar der Johanniskirche, der durch die Vielseitigkeit seiner Darstellungen weitgehende Schlüsse auf die künstlerischen Fähigkeiten Trauts erlaubt. Die Landschaft ist zuweilen stimmungsvoll, der Kolorismus oft recht wirksam, die Komposition meist klar. Auch die vier Flügelbilder des nördlichen Seitenaltares in S. Johannis mit der vermeintlich echten Altdorfer-Kreuzigung im Mittelteil weist Rauch dem Wolf Traut zu, und dürfte damit wohl auch Recht haben. Die Geburtsdarstellung des Johannisaltares gibt Rauch Veranlassung, Traut ein großes Holzschnittblatt mit Geburt, Passionsdarstellungen u. a. m. zuzuteilen. Als zweites Hauptwerk des Meisters hat dann die Folge der Holzschnittillustrationen (51 Bll.) zu dem 1512 von Hölzel gedruckten Buche Bonaventuras „die Legende des heiligen Vaters Franzisci" zu gelten. Ungefähr mit dem Jahre 1512 beginnt eine regere Betätigung Trauts in der Malerei. Etwa dieser Zeit dürften die beiden Bilder des Johannes und der Barbara im Germanischen Museum angehören. Einen wesentlichen Teil seiner Wirksamkeit in diesem Zeitraum beanspruchen die Arbeiten für das Kloster Heilsbronn (Ursulaaltar 1513). Ganz ruhte in dieser Epoche auch seine Tätigkeit für die Holzschnittillustration nicht. Was aber jetzt entstand, steht künstlerisch höher als das zuvor zutage geförderte. Eingehend beschäftigt sich Rauch alsdann mit dem Artelshofer Altar vom Jahre 1514 im bayerischen Nationalmuseum in München. Interessant ist der den Fortschritt zeigende Vergleich der Hauptdarstellung mit dem Löffelholzbilde von Hanns Traut in S. Lorenz. Traut erhebt sich hier zu einer Höhe, der er nicht oft wieder nahegekommen ist. Was das Londoner Bild der Kranzbinderin betrifft, so hat es stets etwas mißliches an sich, lediglich auf Grund einer Photographie ein Urteil zu fällen. Ich möchte lieber die Akten über dieses Bild noch ungeschlossen lassen. Das gefälschte Dürer-Monogramm könnte auch an einen der bekannten Kopisten (Jörg Gärtner, Hans Hofmann) denken lassen. In das Jahr 1514 fällt auch eine tüchtige graphische Arbeit, der Titelholzschnitt für das 1514 von Gutknecht gedruckte Passauer Missale, der innerhalb des Werkes Trauts von erfreulich reicher und charakteristischer Wirkung ist. Bei dem Heilsbronner Jungfrauenaltar, dem Artelshofener Altar und dem Titelholzschnitt zum Passauer Missale liegt Dürers Einfluß klar zutage. Ihren direkten Ausdruck findet diese Zugehörigkeit Trauts zum Dürerkreis in seiner Beteiligung an der unter des Meisters Leitung hergestellten Ehrenpforte Maximilians. Von ihm rühren die Zeichnungen zu 12 Schnitten her. Zwischen 1516 und 1518 arbeitet Traut an den Bildern des Heilsbronner Mauritiusaltares, die für seine Art sehr bezeichnend sind. In engem Zusammenhang mit diesem steht das Katharinenaltärchen in Bamberg. In die gleiche Zeit fällt die Taufe Christi im Jordan im Germanischen Museum, wie Stegmann nachgewiesen hat, das Hauptbild eines Altares aus Heilsbronn, an dem Traut in den Jahren 1516—1517 arbeitete. Auch zur Illustrierung des Teuerdank wurde Traut herangezogen. Es rühren die Zeichnungen zu drei Blättern von ihm her. Das künstlerisch hochstehendste Blatt in Trauts Holzschnittwerk ist nach Rauchs Ansicht der Abschied Christi von seiner Mutter (1516). Im allgemeinen gab Dürer (Marienleben) die Anregung. Die Einzelheiten aber sind durchaus frei und Trautisch ausgearbeitet. Ein weiteres größeres Werk von Traut aus dieser Zeit ist die Malerei des Peter-Pauls-Altares in Heilsbronn, der allerdings durch eine spätere Restauration stark gelitten hat. Entschieden stimme ich Rauch zu, wenn er auch das Porträt des Abtes Bamberger, das er erst als solches erkannt hat, Wolf Traut zuschreibt. Es zeigt, abgesehen von den übermalten Teilen, des Künstlers bezeichnende Art. Höher noch als dieses steht das monogrammierte Porträt aus Freiherrlich von Behaimschem Besitz, das ich auf der historischen Ausstellung 1906 gebracht hatte. Als Trautisch bekannt war bereits der Holzschnitt Augustin und das Kind. Er gehört dem Jahre 1518 an. Die Zeichnung ist sicher und kräftig. Die Bäume sind gut charakterisiert. In die letzten Lebensjahre des Künstlers fällt seine Tätigkeit für die Illustrierung des Halleschen Heiligtumbuches, über welcher Arbeit ihn der Tod ereilte.

Resümieren wir kurz, so liegt vor uns eine fleißige, ungemein folgerichtig aufgebaute und verdienstvolle Arbeit, voll guter Beobachtungen und neuer Anregungen. Sie verzichtet auf eine rhetorisch ausgeschmückte Sprache und beschränkt sich darauf, mehr in knapper, inventarisatorischer Art, aber bei entsprechender Begründung, die Forschungsresultate des Verfassers zusammenzufassen. Dr. Fritz Traugott Schulz.

Franz Zell, Volkstümliche Bauweise in der Au bei München. — Altmünchener Tanzplätze. 75 Aufnahmen mit Vorwort. Verlag von Heinrich Keller in Frankfurt a. M.

Wer München vor fünfzig, ja noch vor vierzig Jahren gekannt hat, weiß, daß um die stille Großstadt herum eine sehr kleinbürgerliche, zum Teil halb bäuerliche Bevölkerung gewohnt hat, die in beschränkten Verhältnissen mit Behagen dahinlebte. Ihre kleinen Häuser reichten bis unmittelbar an die großen Hauptstraßen heran; mit wenigen Schritten gelangte man von der Maximilianstraße in die Sterngasse, die voll war von malerischen Holzhäusern, im Süden der Stadt war es ebenso und nördlich hat der lange Türkengraben dem Umbau bis vor einigen Jahren Stand gehalten, eine kleine Insel solcher Häuschen war auch die Grube in Haidhausen. Heute ist das Meiste verschwunden, nur in der Au haben sich diese altmünchener Häuschen noch in größerer Zahl erhalten. Ihre künstlerische Bedeutung liegt auf der malerischen Seite und ist auch nach ihr nicht groß, aber sie haben doch ihre bescheidenen Reize und sind individuell gestaltet. Vor allem aber sind sie frei von künstlerischer Absichtlichkeit an unrechter Stelle.

Auch ihre Tage werden gezählt sein, so war es ein gutes und dankenswertes Unternehmen, daß Franz Zell, dem wir schon so manchen Beitrag zur Kenntnis altbayerischer Volkskunst verdanken, eine Auswahl solcher Bauwerke in photographischen Aufnahmen herausgegeben hat. Die Beispiele sind gut gewählt, von richtigen Standpunkten aus aufgenommen und in guten Autotypien wiedergegeben.

Als Anhang sind einige Tanzplätze und andere Vergnügungsorte beigegeben.

Bezold.

F. Baltzer, Regierungs- und Baurat, **Das japanische Haus, eine bautechnische Studie.** Mit japanischem Titelbild, 150 Textabbildungen und 9 Tafeln in Folio. Sonderdruck aus Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1903. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

F. Baltzer, Regierungs- und Baurat, **Die Architektur der Kultbauten Japans.** Mit 329 Abbildungen im Text. Berlin 1907. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

Der Verfasser, welcher lange Zeit in Japan als Ingenieur tätig war, gibt in diesen beiden Werken einen Ueberblick über die japanische Baukunst, aus dem wir sie sowohl nach ihrer technischen, als nach ihrer ästhetischen Seite kennen lernen. Er beschränkt sich auf Beschreibung und Abbildung der verschiedenen Gebäudegattungen und verzichtet auf historische und archäologische Ausführungen. Seine Arbeiten sind deshalb als reine Quellenpublikationen, die nur Tatsächliches bieten, besonders wertvoll.

Das japanische Haus ist stets nur für eine Familie bestimmt, es ist reiner Holzbau und macht einen unscheinbaren Eindruck. Der Typus ist trotz vielfacher Unterschiede in der Zahl und Anordnung der Räume ein ziemlich gleichförmiger. Im Grunde ist das Haus ein von Pfosten getragenes Schutzdach. Die inneren Wände sind beweglich und können herausgenommen werden, so daß aus mehreren kleinen ein größerer Raum geschaffen werden kann. Aber auch die Außenwände sind nur zum Teil fest, große Schiebetüren und Schiebefenster gestatten eine weitgehende Öffnung der Wände. Das Haus bietet mehr Schutz gegen Feuchtigkeit und Hitze als gegen Kälte.

Bei äußerst sorgfältiger Ausführung ist die Holzkonstruktion des Hauses nicht sehr rationell; das für die Stabilität so wichtige Prinzip der Dreiecksverbindungen ist nicht ausgebildet, es wird viel mehr Material verwendet, als konstruktiv notwendig ist und oft sind die Hölzer an stark beanspruchten Stellen geschwächt.

Als Material für die Dachdeckung kommen Holz, Rinde, Stroh und Ziegel in Verwendung. Die Rahmen für die Zwischenwände werden mit Papier bespannt, das oft mit schönen Malereien geziert ist. Der Fußboden besteht aus Brettern, welche mit Matten aus Reisstroh oder Binsen belegt werden. Die Matten haben eine Fläche von 3 : 6 Fuß und weil sie den ganzen Boden zu bedecken, haben geben sie die Flächeneinheit, nach der die Größe der Räume bemessen wird.

Für die Verteilung der Räume ist die innere, der Straße abgewandte Seite des Hauses die bevorzugte, die Wohnräume liegen nach dem Garten. Aus dem im ganzen rechteckigen Grundriß treten verschiedene Anbauten vor. Symmetrie wird nicht angestrebt. Bei großer Einfachheit des Aufbaues erhält nur das Dach eine etwas reichere, gefällige Ausstattung.

In dem zweiten Werk, das die Architektur der Kultbauten behandelt, ist das im ersten über die Konstruktion Gesagte nicht wiederholt, dagegen wird es durch einen ausführlichen Abschnitt über die architektonischen Elemente und Zierformen eingeleitet. Dann werden die verschiedenen Gebäude, welche in den Tempelanlagen vereinigt sind, besprochen. Die beiden Religionen der Japaner, der Shintoismus und der Buddhismus, haben verschiedene Tempelformen. Der shintoistische Tempel ist eine einschiffige Zelle mit umlaufender Veranda, der buddhistische eine dreischiffige Halle mit erhöhtem Mittelschiff, das aber in zwei Geschoße geteilt ist. Der Shintotempel ist die alte heimische Tempelform, der Buddhatempel ist mit der buddhistischen Religion von China eingeführt worden, hat aber in Japan eine selbständige Weiterbildung erfahren und auch auf die Shintoarchitektur eingewirkt. Der Entwicklungsgang der japanischen Tempelarchitektur läßt sich ziemlich sicher verfolgen. Es zeigt sich nämlich die sehr eigentümliche Erscheinung, daß die Tempel, welchen infolge ihres Baumaterials eine lange Dauer nicht beschieden ist, in verhältnismäßig kurzen Zwischenräumen ganz in ihrer früheren Form erneuert werden. Der Unterschied der verschiedenen Bauweisen kommt hauptsächlich in der Anlage und Form der Dächer zum Ausdruck. Drei Hauptepochen lassen sich unterscheiden. Die erste geht von den vorgeschichtlichen Zeiten bis etwa 780 nach Christo, die zweite bis 1500, die dritte bis 1868. Von da an kommt Japan unter den Einfluß der europäischen Kultur und Kunst. Innerhalb der Gruppen sind wieder verschiedene Stilarten zu unterscheiden. In der Besprechung dieser Stilarten tritt nun doch die historische Anordnung in Geltung. Es folgen noch drei weitere Kapitel über die No-Bühne, über die mehrgeschossigen Turmbauten und über die Schatztürme.

Beide Werke sind durch ein reiches Material an zeichnerischen und photographischen Aufnahmen illustriert. Wir gewinnen durch sie einen klaren Einblick in ein Gebiet der Kunstgeschichte, das uns bisher nahezu fremd war.

Die Baukunst der Japaner ist nicht Architektur im höchsten Sinne, die Dimensionen und das Material schließen die Monumentalität aus; nicht die Raumgestaltung, nicht die Konstruktion stehen im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, sondern die dekorative Ausgestaltung. Noch eines: die Bauformen, welche sich am Holzbau entwickelt haben, werden ohne Rücksicht auf die Bedingungen der Baustoffe auch angewandt, wenn ausnahmsweise in anderem Material gebaut wird. Nimmt man diese Einschränkungen hin, so bleibt noch genug des künstlerisch bedeutsamen. Die Wahrnehmung, daß die japanische Kunst auf einer Entwicklungsstufe beharrt, welche die europäische längst hinter sich hat, daß sie aber die auf ihrer Stufe gegebenen Möglichkeiten in selbständiger, höchst eigenmächtiger Weise zu höchster Vollendung steigert, machen wir auch in der Baukunst. Die japanischen Bauten machen in der energischen Profilierung ihres Umrisses und in dem reichen Wechsel von Licht und Schatten einen bedeutenden malerischen Eindruck und erfreuen durch die vollendete, geschmackvolle Ausführung der einzelnen Formen.

Bezold.

Meyers großes Konversations-Lexikon. Sechste gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. XII—XVII. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. 1905—1907. Lex 8°.

Herders Konversations-Lexikon. Dritte Auflage. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1902—1907. Lex. 8°. (8 Bände).

Die Bände I—XI der neuen Auflage von Meyers Konversations-Lexikon sind bereits früher an dieser Stelle Besprechungen unterzogen worden. Die inzwischen neu erschienenen Bände zeigen sowohl was den Text als auch was die reichlich beigegebenen Abbildungen betrifft, die gleichen Vorzüge. Bei der Umgestaltung und Erweiterung, die insbesondere der Text erfahren hat, macht sich das sehr berechtigte Bestreben geltend, Worterklärungen, namentlich wenn es sich um Fachausdrücke handelt, hinter den Sacherklärungen, wie sie unsere Zeit des sich fortgesetzt steigernden Weltverkehrs von Jahr zu Jahr in immer größerer Zahl fordert, zurücktreten zu lassen. So sind auch manche exotische Ortsnamen und sonstige speziellere geographische Be-

zeichnungen in Wegfall gekommen, während z. B. Artikel über Japan und seine Kultur der seit dem russisch-japanischen Kriege so mächtig gewachsenen Bedeutung des Landes und Volkes entsprechend außerordentlich an Umfang zugenommen haben, zum nicht geringen Teil überhaupt, wie auch so mancher Abschnitt über die Erfindungen und Entdeckungen der jüngsten Vergangenheit, neu hinzugekommen sind. Ein solcher Versuch, das allgemein Wissenswerte vom rein fachlichen Wissen kräftiger und klarer abzuheben, für dieses gewissermaßen stillschweigends auf die verschiedenen Fachlexika zu verweisen, kann bei einem „Nachschlagewerk des allgemeinen (nicht des gesamten!) Wissens", wie gesagt, nur mit Anerkennung begrüßt werden. Würde doch ohne solche weise Beschränkung die Gefahr nahe liegen, den Stoff ins Ungemessene, Unübersehbare anschwellen zu lassen.

Wesentlich die gleichen Gebiete, wie die Umgestaltungen des Textes, betreffen auch die Wandlungen die mit dem Abbildungsmaterial in der neuen Auflage vorgenommen wurden. Dabei ist es erstaunlich, aus einem Vergleich der beiden Auflagen zu ersehen, wie tiefgreifend auch hier die Veränderungen sind. So zähle ich in dem beliebig herausgegriffenen halben Bande von „Russisches Reich (Geschichte)" bis „Schönebeck" an Tafeln in der alten (5.) Auflage 57, in der neuen (6.) Auflage 79, von denen nur 22 — zumeist Landkarten — genau die gleichen geblieben sind; 12 Tafeln (Länder des Gelben Meeres und der südlichen Mandschurei" zum Artikel: Russisch-japanischer Krieg, „Sägemaschinen", „Körperteile der Säugetiere", „Schädel des Menschen", „Schlacht- und Viehhöfe", „Schokoladenfabrikation" u. s. w.) sind in der 6. Auflage völlig neu hinzugekommen, 3 dagegen („Salanganen", „Salzkammergut", „Sanitätskorps") fortgefallen, die übrigen wesentlichen Verbesserungen, die zum größten Teil natürlich gleichfalls nur durch den Ersatz alter Tafeln durch neue möglich waren, unterzogen worden. Schon dieser Vergleich zeigt deutlich, daß die 6. Auflage von Meyers großem Konversations-Lexikon sich mit größtem Fug und Recht eine „gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage" nennen kann.

Gleichzeitig mit dem 17. Bande des Meyerschen Lexikons ist der 8. Band der dritten Auflage von „Herders Konversationslexikon" zur Ausgabe gelangt, und damit hat ein Werk seinen Abschluß gefunden, das bereits anläßlich der früheren Auflagen — die erste erschien 1854—57 in 5 nicht allzu starken Bänden — als ein Meisterwerk der Präzision anerkannt worden ist. Dieser Ruhmestitel vor allem muß auch der neuen Auflage wiederum zuerkannt werden; und da die Gedrungenheit, die sich wesentlich auf Form und Ausdruck der einzelnen Artikel bezieht, mit einer außerordentlichen Reichhaltigkeit des Inhalts und, soweit Stichproben ein Urteil zulassen, mit einer ungemeinen Zuverlässigkeit und Gründlichkeit auch in der Benutzung der neuesten Literatur Hand in Hand geht, so darf man wohl sagen, daß nur schwer ein Buch gefunden werden wird, in dem bei gleichem Umfange eine gleiche Fülle gediegenen Wissens vereinigt und zu bequemer Aneignung bereitet ist. Als ein Beispiel für die Reichhaltigkeit des Buches mag hier nur bemerkt sein, daß, wie es bei einem Werke des Herderschen Verlages nicht anders zu erwarten, der katholischen Kultur und ihren Erscheinungen ein reges Interesse und weitgehende Beachtung geschenkt wird, während wir in unseren übrigen großen Konversationslexika diese Kultur meist gegenüber der nichtkatholischen vernachlässigt finden; man vergl. z. B. die Artikel: Franz Renz, Ryan, Joh. Frdr. Schannat, Anton von Scholz etc. etc. Daß dagegen im Herderschen Konversationslexikon sich etwa eine ähnlicher Mangel an Beachtung hinsichtlich der Hervorbringungen der nichtkatholischen Kultur geltend mache, dafür habe ich bei daraufhin vorgenommenen Stichproben keinerlei Anhaltspunkte gefunden. Erwähnen wir noch, daß auch durch eine vortreffliche Bezeichnung der Aussprache und Betonung fremder Namen und Worte dem Bildungsbedürfnis und der Wißbegierde weitester Kreise Rechnung getragen ist und daß die Vermittlung der Kenntnis aller wichtigeren Sachen durch ein ausgezeichnetes Abbildungsmaterial unterstützt wird, so ist der Wunsch wohl berechtigt, daß auch das handliche Herdersche Lexikon sich fortgesetzt zunehmender Beliebtheit und einer immer weiteren Verbreitung zu erfreuen haben möchte. Kann es doch in gewissem Sinne, wie angedeutet, geradezu als eine Art Ergänzung der wichtigsten anderen deutschen Konversationslexika betrachtet werden Th. H.

— o

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1907

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Von Dr. Edwin Redslob. Mit 5 Tafeln 3, 53

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Von Gustav von Bezold. Mit 13 Tafeln . 31, 77

Silbervergoldetes Monile. Von Dr. Edwin Redslob. Mit 1 Tafel 90

Ein Bildnis Georg Philipp Harsdörfers von Georg Strauch. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln 96

Die Holzmöbel des Germanischen Museums. X. Von Dr. Hans Stegmann. Mit 1 Tafel. 102

Literarische Besprechungen 45, 124

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

Fine Arts

HERAUSGEGEBEN

VOM DIREKTORIUM.

JAHRGANG 1908.
MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1908.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

Fine Arts

HERAUSGEGEBEN

VOM DIREKTORIUM.

JAHRGANG 1908.
MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1908.

UNIV. OF MICHIGAN LIBRARIES

eine Vorstudie zu dem Gemälde. Daraus zieht Rauch den Schluß, der Peringsdörffer-Altar sei von Hans Traut gemalt.

Daß Vischer und Thode im Gegensatz zu Rauch bei ihrer Wertung des Erlanger Sebastian ein sicheres Empfinden leitete, wird ersichtlich, sobald man erkennt, daß die Zeichnung allerdings ein Vorbild hat, und dadurch einen gesicherten Beurteilungspunkt für ihr Verhältnis zum Peringsdörffer-Altar gewinnt.

Hans Traut hat in annähernd vierfacher Vergrößerung nach Martin Schongauers großem Sebastian (B. 59) gearbeitet. Die Veränderungen, die er vornahm, sind leicht erkennbar: der rechte Arm ist bei der Zeichnung gesenkt, dementsprechend ist der Kopf mehr zur Seite geneigt. Der Körper ist nicht so weit zur rechten Seite gebogen, das Lendentuch ist statt an der rechten Hüfte an der linken verknotet, und hier flattert auch sein abstehender Zipfel. Individuell verändert ist der Kopf: er ist rund, fleischig und weich, die Augenlider sind ein wenig geöffnet, die Linien von den Brauen zum Nasenrücken sind auf beiden Seiten durchgeführt. Hierin wie in der weichen und etwas flauen Fleischbehandlung kommt die Verschiedenheit des künstlerischen Temperamentes deutlich zum Ausdruck.

Vergleicht man Stich und Zeichnung, so wird man für die Zeichnung als Deutung geben müssen, daß es sich wahrscheinlich um den unter Benutzung des Schongauerischen Blattes hergestellten Entwurf zu einer Holzfigur handelt, der ursprünglich durchaus nicht als Vorstudie zu der Altartafel gedacht war.

Der Stich ist mehrfach zu Nachbildungen benutzt worden. Nach dem Text zu Amand-Durands Publikation (Oeuvre de Martin Schongauer, 1881) haben ihn Wenzel von Olmütz und Israel von Meckenem kopiert; im Gegensinne erscheint er bei dem Monogrammisten O. I.; auch zeigt ein kleines Bild der Königl. Gemäldegalerie zu Wien (Nr. 1491) die Schongauerische Gestalt. Der unter Schongauers Namen gehende, gegenseitig dargestellte kleine Sebastian (B. 49) scheint mir nur eine Kopie nach dem großen Stich zu sein.

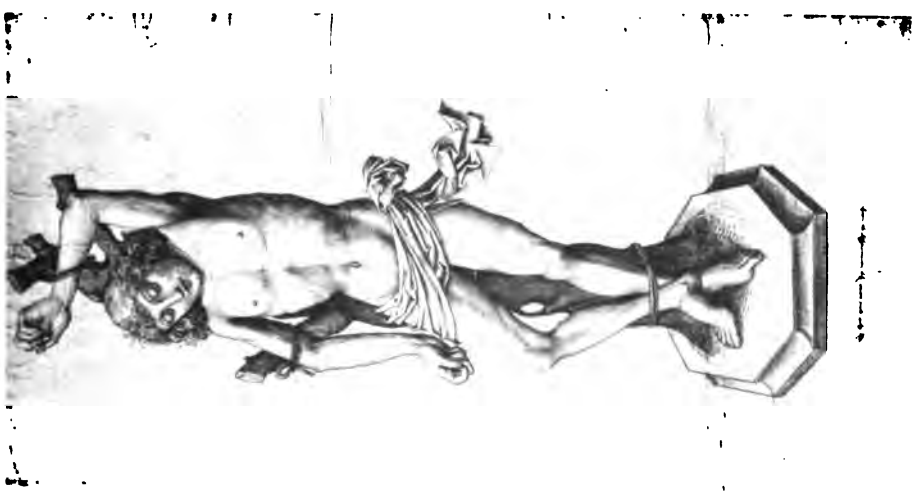
Die Übernahme von Entwürfen des Kupferstiches war bei Malern und Plastikern durchaus gebräuchlich. Alfred Schmid hat im fünfzehnten Bande des Repertoriums (1892, S. 19) eine ganze Reihe von Beispielen angeführt, die W. Josephi im Jahrgang 1903 unserer Mitteilungen durch Belege aus der Skulpturensammlung des Germanischen Museums und des Münchener National-Museums erweitert hat. Die Einwirkung Schongauerischer Arbeiten auf Nürnberger Skulpturen hat E. v. Keyserling in der Beilage 29 der Allgemeinen Zeitung 1899 behandelt.[1])

Alle Veränderungen, die Hans Traut bei seiner Kopie vornahm, erklären sich auf das einfachste aus dem Verlangen, sein Vorbild für eine Holzskulptur umzuarbeiten. Abgesehen von dem achteckigen, profilierten Postament läßt sich dies in der gesamten Durchbildung erkennen. Für eine Skulptur mußte die starke Neigung des Körpergewichtes auf eine Seite gemildert werden; da Traut aber dennoch den scharfen Winkel beibehielt, der durch das vorgestellte rechte Bein an der Hüfte

1) Auf Schongauer gehen auch zwei Köpfe zurück, deren feine Form Dörnhöffer an die Arbeitsart des jungen Dürer zu denken zwingt: der Kopf der Maria von der Verkündigung und von der Anbetung des Hersbrucker Altares. (Vgl. Repertorium XXIX, S. 455 f.).

Ausschnitt einer Tafel des Peringsdörffer-Altares im German. Museum. (G. 117.)

Martin Schongauer. Kupferstich. B. 59.



Hans Traut.
Zeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen.

entstand, bog er den rechten Arm herunter und gewann somit eine gerade Abschlußlinie. Richtig ließ er den Kopf nun haltlos sinken, aber er vergaß, die linke Hand entsprechend zu ändern. Beim Schongauerischen Stich erklärt sich ihre erhobene Haltung, denn sie wird durch den rechten Arm gestützt; bei der Trautischen Zeichnung ist sie unbegründet. Da die Hand zu alledem noch übermäßig groß ausgefallen ist, muß dieser Fehler besonders störend wirken. Albrecht Dürer in der im Städelschen Institut zu Frankfurt aufbewahrten Vorzeichnung zum Ober-St. Veiter Altar und Hans Lautensack auf einer Zeichnung im Kupferstichkabinett des Germanischen Museums, die beide den Heiligen mit hochgebundenem linken Arm und gesenktem rechten dargestellt haben, lassen die linke Hand richtig herabhängen.

Ersichtlich wird Trauts Befangenheit jeder Veränderung gegenüber auch bei Betrachtung des Astes, den er zur Befestigung des rechten Armes an den Stamm angeflickt hat; ein Baum, der ganz deutlich in Manneshöhe sich zur Krone verzweigt, kann unmöglich so nahe der Wurzel einen derartig kräftigen Ast abgeben. Gegenüber dem rechten Knie des Heiligen ist eine andere Unrichtigkeit zu erkennen: hier war ursprünglich die für Schongauer charakteristische Windung des ausbiegenden Stammes vorgezeichnet, doch ist die Umrißlinie bei der Kolorierung glatter geworden, wodurch der Stamm den Eindruck organischer Kraft eingebüßt hat.

Zwei weitere wichtige Änderungen endlich, das Weglassen der Zweige und der Pfeile, deuten am überzeugendsten darauf hin, daß die Zeichnung als Entwurf für eine Holzskulptur gearbeitet wurde. Wir wissen, daß Hans Traut Aufträge für Schnitzereien angenommen hat, und in dem Heilsbronner Abteigebäude ist eine zum mindesten von ihm entworfene Balkendecke erhalten. (Nach Rauch S. 6 1494 in den Rechnungseinträgen erwähnt.) Die ornamentierten Balken tragen an den Enden Wappenbilder, der mittlere Balken ist reicher verziert und zeigt im Zentrum die Madonna, am einen Ende den Kaiser, am anderen Johannes den Täufer. Diese Johannesfigur läßt sich am ehesten mit der Sebastianzeichnung vergleichen. Ihre zierlichen, weichen Formen erwecken einen ähnlichen Eindruck wie die Zeichnung: sympathisch und angenehm, wirken sie dennoch bei genauer Betrachtung der Einzelheiten etwas flau.

Ein deutliches Bild der Kunst Hans Trauts können wir auf Grund dieser zwei beglaubigten Arbeiten nicht gewinnen. Die Fresken, die er in Heilsbronn (1488 bis 1495) gemalt hat, sind nicht mehr nachzuweisen; die von Rauch (S. 6) genannten Reste der Hauskapelle des Abtes: Figuren unter Baldachinen, mit plastisch aus Kreidemasse gearbeiteten Köpfen und Nimben, entstammen bereits dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts.

Rauch hat dennoch versucht, mit Hilfe der einen Zeichnung das malerische Schaffen Trauts zu rekonstruieren, indem er annimmt, daß von ihrem Meister der im Germanischen Museum aufbewahrte Peringsdörffer-Altar herrührt. Hier begegnen wir nämlich der Kopie nach dem Schongauerischen Stich in einer erneuten Umbildung. Die Hauptänderung, welche die Zeichnung dem Stich gegenüber aufweist, ist übernommen: der heruntergelegte rechte Arm mit seiner ausdruckslosen Hand. Aber er ist höher angebunden, so daß die unnatürliche Form des Trautischen Baumstammes verbessert werden konnte. Die unrichtige Haltung

des linken Armes ist nicht beibehalten: er ist nach außen gelegt, die Hand hängt müde und kraftlos herunter. Dieser Ausdruck des Erschöpften herrscht in der ganzen Figur: die schweren Augenlider sind fast niedergefallen, der Kopf liegt eingeknickt auf der rechten Schulter: der Gemarterte ist zu ermattet, als daß er seinen Schmerz mit Leidenschaft äußern könnte. Also ein großer Abstand von dem Erlanger Sebastian, dessen nette, etwas glatte Erscheinung den Gedanken an sein Martyrium gar nicht aufkommen läßt! Deutlich wird diese Verschiedenheit auch bei Betrachtung der Kopfformen: der Heilige des Altares hat einen langen Schädel, die großen Augen liegen unter hochgewölbten Knochen-

Abb. 1. **Kopf der Sebastianzeichnung von Hans Traut in Erlangen.**

bogen, die Nase ist lang und schmal, das Kinn tritt scharf und knochig hervor, die Kinnladen sind hart und kantig.

Derartig selbständige Änderungen dem Vorbild gegenüber zeigen eine Stärke der Persönlichkeit, die der Benutzer des Stiches vermissen läßt. Es scheint mir deshalb ausgeschlossen, mit Rauch in Zeichnung und Gemälde dieselbe Hand zu erkennen; ich glaube, das Verhältnis, in dem beide Meister zu ihrem jedesmaligen Vorbild stehen, zeigt hinlänglich die verschiedene Begabung zweier Individualitäten.

Immerhin bleibt die Beziehung des Erlanger Blattes zum Peringsdörffer-Altar interessant für die Erkenntnis des Nürnberger Werkstattbetriebes zur Zeit der Wolgemutischen Unternehmungen. Der Peringsdörffer-Altar stellte der jungen Schule, die für ausgesprochene Charakterköpfe schon über eine reiche, anstandslos von allen Malern gleichzeitig verwendete Typenreihe verfügte, die schwere Aufgabe, den undurchgebildeten Zügen junger Heiligengestalten charakteristische Unterschiede abzugewinnen. Man kann auf allen Tafeln des Altares erkennen, wie schwer man sich gemüht hat, dieser Anforderung zu genügen. Um so leichter verständlich wird uns daher, daß einer der Mitarbeiter für die noch weniger gewohnte Darstellung eines nackten Körpers Hans Trauts Vergrößerung des Schongauerischen Stiches zu Hilfe nahm.

Abb. 2. **Mittelgruppe des Wandgemäldes im Ostchor von St. Sebald zu Nürnberg.**
(Vergrößerung nach einer Aufnahme vor der Restauration.)

In einer anderen Tafel (Nr. 127 des neuen Gemäldekataloges), die mit drei weiteren Darstellungen der Veitslegende (Nr. 128 unseres Kataloges und zwei Tafeln in der Lorenzkirche) vermutlich zum Peringsdörffer-Altar gehört hat, will neuerdings Albrecht Weber (Repertorium 1908, Heft 1) Albrecht Dürers Selbstporträt erkennen. Allerdings zeigt die in Frage kommende Hintergrundfigur Züge, die an Dürer denken lassen könnten. Doch die Deutung, daß man dem sechzehnjährigen Lehrbuben erlaubt habe, sein Bildnis in die Tafel eines älteren hineinzumalen, scheint recht gezwungen, zumal eine der zugehörigen Tafeln in St. Lorenz von ihrem Meister mit R. F. und dem Jahre 1487 signiert ist. Eher wird anzunehmen sein, daß der mit dem Bilde beauftragte Meister R. F. seinen Werkstattgenossen Modell stehen ließ, um sich so über die Schwierigkeit der

Erfindung eines neuen jugendlichen Kopfes hinwegzuhelfen. Der Stab, den die betreffende Gestalt in der Hand hält, ist übrigens keineswegs als Malstock zu deuten: er ist das übliche Abzeichen des Pagen oder überhaupt bloß das Stöckchen des jungen Stutzers, wie es auch die Hintergrundgestalt der Sebastiantafel (siehe unsere Abbildung) in der Hand hält. Andere Beispiele ließen sich in ziemlicher Zahl aus Tafelbildern und Miniaturen anführen; ich nenne nur die Knappengestalt auf der Gefängnisszene des Rochusaltares in St. Lorenz (Abb. Rauch, Taf. 3) und eine weitere auf dem Gastmahl des Herodes (Bayerisch um 1480) in der Augsburger Galerie (Phot. Höfle).

Wenn man also auch Webers Deutung auf ein Selbstporträt ablehnen muß, so bleibt die Vermutung, daß uns auf dem Peringsdörffer Altar die Züge des jugendlichen Dürer erhalten sind, dennoch wichtig genug. Gemeinsam mit der Tatsache, daß er eine zum Altar benutzte Zeichnung in seinem Besitz hatte, zeigt Dürers Verwendung als Modell, wie sehr seine Lehrzeit in Zusammenhang mit der Entstehung des Peringsdörffer-Altares zu beurteilen ist.

Auf keiner Tafel des Altares finden sich aber Gesichtszüge, die denen des Trautischen Sebastian ähnlich oder verwandt erscheinen. Innerhalb der Nürnberger Malerei am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts läßt sich nur einmal ein ähnlicher Kopf nachweisen: auf der im Ostchor der Sebalduskirche befindlichen Freske mit Darstellungen von Abendmahl und Gethsemane, die für den 1473 verstorbenen Hans Stark gemalt wurde. Das Bild ist jetzt einer genauen Untersuchung entzogen, da bei den Wiederherstellungsarbeiten der Kirche seine Übermalung nötig wurde.

Dennoch zeigt noch heute, besonders aber auf der vor der Restauration aufgenommenen Photographie (Abb. 2), der Kopf des in Christi Armen zusammensinkenden Johannes Züge, die an den Sebastian der Erlanger Zeichnung erinnern könnten. Die Brauen sind ziemlich gerade gezogen, die Augenlider sind sorgfältig umrändert, mit einem phlegmatischen Ausdruck, der auch beim Sebastian an Stelle des Schmerzes über dem Antlitz liegt, sind sie ein wenig geöffnet. Die Überleitung der Brauen zum Nasenrücken ist wieder beiderseits durchgeführt und zart abschattiert, die Mundform ist durch die unter der schmalen Oberlippe weichlich hervorquellende Unterlippe charakterisiert, welche an der Profilseite unvermittelt abschließt. Das Kinn ist spitz, aber die ausladende Kinnbackenlinie verbreitert den Kopf.

Es läßt sich nicht bestimmt beweisen, daß Hans Traut der Schöpfer des Freskos war, aber unsere Vermutung vermeidet die Widersprüche, in die Rauch dadurch gelangt, daß er ohne sichere Basis die bedeutendsten Werke der Nürnberger Tafelmalerei vor Dürer seinem Meister zuschreibt.

Wir wissen von Hans Traut durch Neudörffer (Rauch I, S. 7; Stiassny in Lausers Kunstchronik XI, 1887, S. 815; Thode, S. 217), daß er als Wandmaler, Tafelmaler und Bildschnitzer tätig war. Neudörffer (Quellenschriften zu Kunstgeschichte X) erwähnt, „daß er den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet" habe.[2]) Auch die Nachricht über die Fresken

2) Die auf Hans Traut und ein Mitglied der Familie Beurlin zurückzuführenden Wandgemälde sind 1883 mit dem Abbruch des Klosters zu Grunde gegangen. Die damals von

in Heilsbronn zeigt, daß er auf dem Gebiete der Wandmalerei besonders tätig gewesen sein muß. Sehr geschätzt ist er offenbar nicht gewesen, darauf deutet seine Armut (Rauch I, S. 8) und Neudörffers Urteil, daß der Sohn Wolf „dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens hoch überlegen" war.

Somit wird er mit Recht als ein über das Handwerkliche wenig erhobener Meister seine untergeordnete Stellung in der Geschichte der Nürnberger Kunst beibehalten. Für seine Verbindung mit der Holzschnitzkunst haben wir zwei Belege: den Erlanger Entwurf und die Heilsbronner Balkendecke. Seine Tätigkeit als Freskenmaler ließ sich vermutungsweise mit den zwei Sebalder Darstellungen illustrieren. Tafelgemälde seiner Hand wüßten wir nicht zu erkennen: die von Rauch unter seinem Namen zusammengestellten Bilder scheinen uns nicht einmal Arbeiten derselben Meisterhand zu sein, geschweige denn mit Traut zusammenzuhängen. Vor allem müssen wir es ablehnen, den Peringsdörffer-Altar für Hans Traut in Anspruch zu nehmen.

Prof. Gg. Eberlein angefertigten zwölf Farbenskizzen (in zwei Exemplaren, eines im Besitze des deutschen Kaisers, das andere im Kupferstichkabinett des Germanischen Museums erhalten) können nicht im geringsten eine Vorstellung der Werke geben. Vgl. Dr. Fr. Tr. Schulz in d. Mitt. d. German. Mus. 1906, S. 155 und 156 mit Abbildung einer Eberleinschen Kopie.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER AUSSENMALEREI IN NÜRNBERG.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Fortsetzung.)

(Mit 2 Tafeln.)

Die Schau.

Groß war die Ausbeute, die wir aus dem in unserem ersten Aufsatz[1]) für das 15. Jahrhundert zusammengetragenen Material zur Geschichte der Außenmalerei im alten Nürnberg gewannen, nicht. Die Dürftigkeit und Knappheit der quellenmäßigen Unterlagen, das Fehlen älterer Darstellungen, welche diese hätten verdeutlichen oder beleben können, schloß die Möglichkeit aus, für den in Frage kommenden Zeitraum ein zusammenhängendes, entwicklungsmäßig in sich geschlossenes Bild zu zeichnen. Doch wurde die Wahrscheinlichkeit erhärtet, daß die Fassadenmalerei im 15. Jahrhundert in Nürnberg ständig in Übung war.

Einen neuen Beweis hierfür bringen die nun folgenden Ausführungen, die sich mit dem ehemaligen Gebäude der Schau beschäftigen, das seine Stelle südwärts des Ostchores von S. Sebald gegenüber der eindrucksvollen, gewaltigen Front des Wolffschen Rathausbaues hatte. Denn auch dieses Bauwerk gehört dem 15. Jahrhundert an. Es ist nicht, wie bislang angenommen wurde, erst im Jahre 1520 durch einen Umbau aus dem früheren Almosenhaus entstanden; vielmehr waren beide, wie wir nachher dartun werden, zwei von einander verschiedene Gebäude. Die bekannte Notiz Joseph Baaders in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs (2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 4) hatte mich veranlaßt, mir die Schau für das 16. Jahrhundert vorzubehalten. Hinterher aber mußte ich erkennen — und nicht zum mindesten bin ich hier Herrn Archivrat Dr. Mummenhoff für seinen Hinweis dankbar —, daß ein Festhalten an der bisherigen Annahme nicht möglich sei.

So gewann die Schau für unsere Zwecke an Wichtigkeit. Sie wurde zu einem belangvollen Glied in der Kette, die es hier zusammenzuschließen gilt. Sie nimmt geradezu eine hervorragende, eine Ausnahmestellung ein. Architektur und Malerei sind eng mit einander verwoben. Erstere ist für letztere geschaffen, ist auf sie eingerichtet. Alles das hätte schon an sich eine besondere Behandlung dieses interessanten Bauwerks erfordert. Dazu kommt, daß die archivalischen Nachrichten etwas reichlicher fließen und es an Darstellungen nicht mangelt, um unsere Vorstellungen zu verdichten und unsere Anschauungen zu begründen.

* * *

1) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1906, S. 147—157.

Die Fassade der Schau ist wiederholt bildlich dargestellt worden. Belangvoll für unseren Zweck sind aber nur die Wiedergaben aus älterer Zeit. Wollten wir uns z. B. an die Darstellung des bekrönenden Aufbaues mit der Uhr, die Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters Heft VII Taf. 5 bringt, halten, so würden wir eine gänzlich verkehrte Vorstellung vom einstigen Aussehen der Schau gewinnen. Heideloff dürfte die Schau auch kaum noch selbst gesehen haben. Wer will sich darum darüber wundern, wenn sich in seiner regen Phantasie ein Bild derselben entwickelte, das diese nicht zeigt, wie sie einst wohl war, sondern wie sie sich in Heideloffs pseudogotischem Stil restauriert ausgenommen haben würde! Das breite Band mit den Wappen der Kurfürsten war in Wirklichkeit gar nicht vorhanden. Die Figuren des Kaisers und der Kurfürsten waren nicht in spitzbogigen, sondern in flachbogigen Nischen untergebracht. Die beiden Zinnen zu den Seiten der Uhr waren nicht höher hinaufgezogen, sondern hatten die Größe der übrigen. Die Ausbildung des Maßwerks im äußeren Uhrkranz sowie auch in den Nischen der Staffeln in dem bekrönenden Aufbau über der Uhr ist eine der Wirklichkeit wie auch der ursprünglichen Entstehungszeit nicht entsprechende. Die beiden Wappen der Stadt Nürnberg unten in den Zwickeln des Mittelstücks sind rein willkürliche Zutaten. Weiter können die seitlichen Fialen desselben sowie der bekrönende Baldachin, wie Heideloff sie dargestellt hat, nicht den mindesten Anspruch auf Zuverlässigkeit oder Stilechtheit erheben. Der gewichtigste Fehler aber besteht darin, daß Heideloff glaubte, die Figuren in den Nischen seien plastisch gearbeitet gewesen, sagt er doch in dem zugehörigen Text: „Der Aufsatz der Uhr, das Glockentürmchen, die sieben Kurfürsten mit dem Kaiser (Karl IV.) und die damals allein bekannten 7 Planeten, Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn und Uranus personifizirt, waren von Stein". Es unterliegt keinem Zweifel, daß er die Schau nicht durch Autopsie kannte, sondern sich in virtuos-freier Weise der Heumannschen Darstellung der Illumination der Fassade zu Ehren der Erzherzogin Maria Elisabeth im Jahre 1725 (Abb. 1) als Unterlage bediente. Diese, ein nicht gerade seltener Kupferstich, erschien unter dem Titel „Conspectus Illuminationis, qua Aedificium publicum, vulgo die Schau dictum, in honorem Serenissimae Archiducis Austriae et Gubernatricis Belgii Austriaci, MARIÆ ELISABETHÆ, jussu Senatus Noribergensis, e regione Curiae, d. 19. et 20. Sept. Ann. 1725. collustratum atque Emblematibus et Inscriptionibus exornatum est" als einzelnes Flugblatt. Sie trägt nicht zu einem geringen Teil Schuld an den Irrtümern, die Heideloff beging. Eine Wiederholung der Heideloffschen Darstellung finden wir auf einem Aquarell vom Jahre 1850 von der Hand seines Schülers Hutzelmeier[2]), das sich als Projekt zu einem Neuaufbau der Schau mit zwei Obergeschossen erweist, wie es vielleicht Heideloff selbst vorgeschwebt hat. Daß er sich mit dem Gedanken eines Wiederaufbaues getragen hat, scheinen neben der Aufmerksamkeit, die er der Schau überhaupt schenkte, die Begleitworte zu der Darstellung in seiner Ornamentik des Mittelalters anzudeuten. Er sagt nämlich: „Dieses höchst interessante und schöne Gebäude, welches mit dem Typus seiner Umgebung im reinsten Einklang stand,

2) In der im Germanischen Museum aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg, Abt. Arnoldsche Sammlung, Nr. 304.

fiel im Jahre 1811 als ein Opfer der Unwissenheit, des Ungeschmacks und der Rohheit, um eine Hauptwache hinzustellen, die mit ihrer Umgebung, der St. Sebaldskirche, dem Rathhause etc. im schreiendsten Contraste steht".

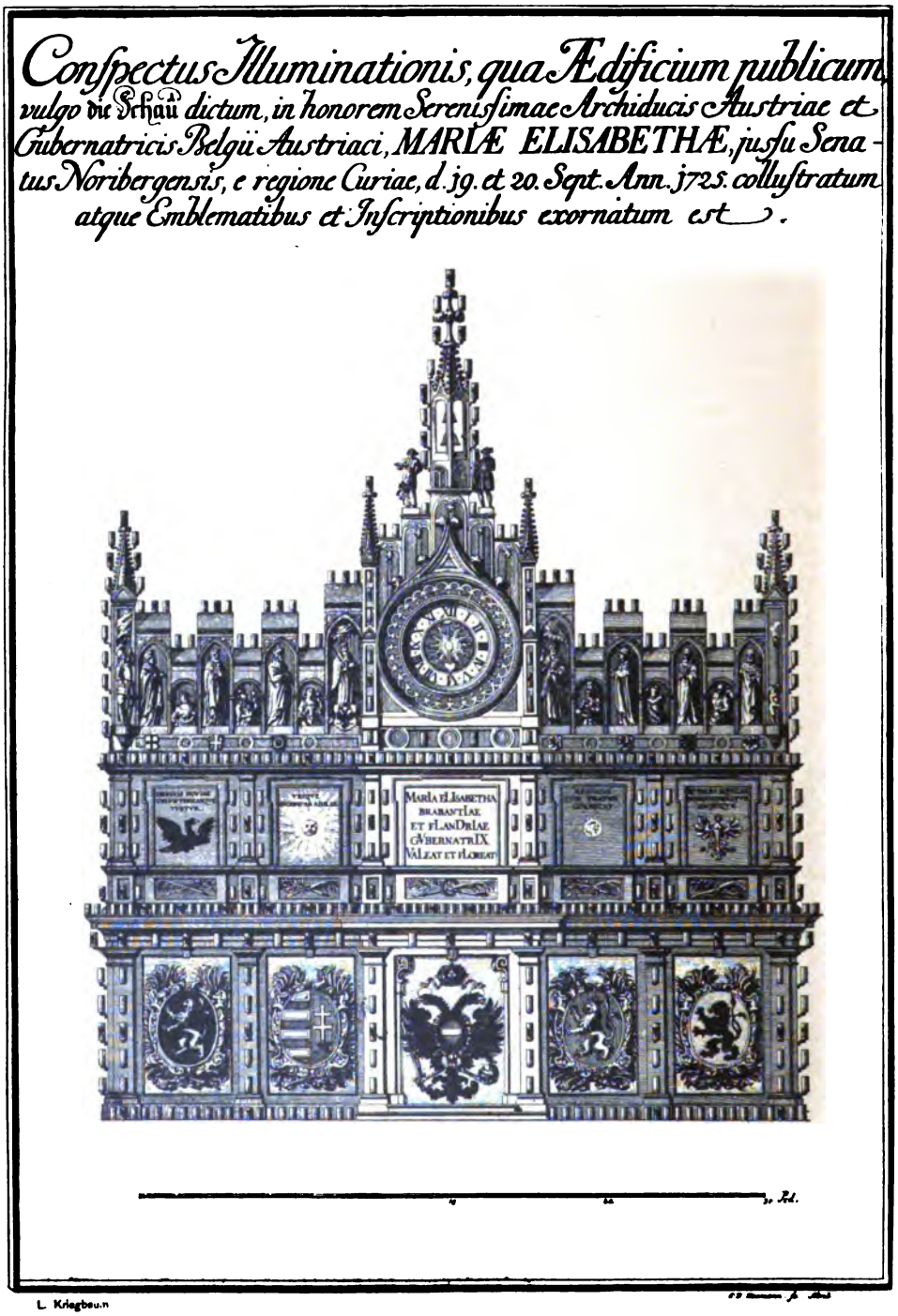


Abb. 1. **Die Fassade der Schau in Nürnberg mit der Illumination i. J. 1725.**

Die Schau, welche, wie bereits bemerkt, an der Stelle der heutigen Hauptwache südwärts des Ostchores von S. Sebald und gegenüber dem Rathaus stand, diente zunächst dazu, die Arbeiten der Goldschmiede auf ihren Metallwert zu prüfen oder, wie es früher hieß, zu „schauen". Waren sie als ordnungsmäßig befunden worden, d. h. waren sie (nach der Ordnung vom Jahre 1541) mit dem Goldschmied-, Kontroll- und Wüchsenzeichen versehen, so wurden sie in der Schau vom Wardein mit dem Stadtzeichen N als Nürnberger Arbeit amtlich beglaubigt[3]). Die Schau war aber zugleich auch Münzschau. Es wurde in ihr das Geld, das in der Stadt in Umlauf kommen sollte, beschaut und probiert, ob es gehörig von Schrot und Korn sei. Der Schauamtmann war zugleich Spezial-Münz-Wardein und hatte seine Wohnung im ersten Stock der Schau. Endlich war die Schau das Zahlamt der Losungsstube oder der Finanzkammer. Auf dem Schauamt hatte jeder Losungspflichtige seine Losungssymbola, d. h. so viel metallene Zeichen, als dem Betrag seiner Losung entsprachen, zu lösen und diese dann auf der Losungsstube in Gegenwart eines andern Losungspflichtigen unter ein grünes Tuch, das über den Tisch gebreitet war, zu schieben. Aufgelöst wurde das Losungs- und Schauamt am 29. Oktober 1798[4]).

Die Schau ist wohl zu unterscheiden von dem Schauhaus oder Infektionshaus, einem bei S. Jakob in der Lodergasse (nun Ottostraße) am ehemaligen Schützenhof gelegenen Krankenhaus für arme Personen, welche mit hitzigen oder ansteckenden Krankheiten behaftet waren und dort unentgeltlich kuriert wurden[5]).

Was nun das Gebäude der Schau anbelangt, so finden wir bei Baader folgende Notiz: „Dieser (d. h. Meister Hanns Beheim) machte auch die Visirung zu der Schau, die im Jahre 1520 unter seiner Leitung gebaut und ins Almoshaus auf St. Sebaldskirchof übergetragen wurde"[6]). Die Quelle, woraus Baader diese Nachricht schöpft, ist nicht angegeben. Hierdurch muß man zu der Annahme geführt werden, daß die Schau im Jahre 1520 durch einen Umbau nach dem Plane und unter der Leitung des Hanns Beheim aus dem ehemaligen Almosenhaus entstanden sei. Hinzuzunehmen ist, was Johannes Müllner in seinen Annalen zum Jahre 1520 im Anschluß an eine Reparaturnotiz in Bezug auf das Schloß auf der Festung und auf den Margarethenturm bringt. Es heißt dort: „Auch hat man das Allmosen Haus auf St. Sebaldts Kirchhof zu einer Münzschau zugerichtet, wie vor Augen"[7]). Hält man aber dagegen, was die Jahrbücher des 15. Jahrhunderts zum Jahre 1454 bringen, so kann man nicht mehr daran glauben, daß die Schau aus dem ehemaligen Almosenhaus hervorgegangen ist, sondern muß vielmehr zu der Überzeugung gedrängt werden, daß die Schau und das Almosenhaus zwei zwar im gleichen Jahre und dazu dicht nebeneinander erbaute, aber dabei doch von einander verschiedene Gebäude waren. Klar und deutlich scheint mir dies aus den folgenden beiden,

3) Marc Rosenberg, der Goldschmiede Merkzeichen, S. 238.

4) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, Nürnberg 1801, S. 143; Die Hauptwache, früher Schau zu Nürnberg, 1454—1903, von Generalmajor z. D. von Dotzauer, im Fränkischen Kurier 1903, Nr. 131; E. Reicke, Gesch. d. Reichsstadt Nürnberg, S. 114.

5) Nopitsch a. a. O. S. 144.

6) Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 4.

7) Ich citiere nach der bei uns befindlichen Abschrift Tom. II, S. 247.

offenbar unabhängig von einander aufgezeichneten Nachrichten der Jahrbücher hervorzugehen: „Des jars (1454) machet man das almusenhaus auf sant Seboltz kirchof zu dem reichen almusen alles neu" und „Anno 1454 am dritten novembris wart das heuslein auf sant Sebalts kirchof volbracht und gemolt und die ur und das reich almusen"[8]). Das Häuslein mit der Uhr ist eben unsere Schau, die in ihrem ganzen Stilgepräge, wie wir nachher sehen werden, auch auf diese Zeit als Entstehungszeit hinweist. Auch Müllner muß anfänglich dieser Ansicht gewesen sein, sonst hätte er zum Jahre 1454 nicht folgende Notiz bringen können: „Man hat dis Jahr das Allmoshaus auf St. Sebalds Kirchhof, darmit die lateinische Schul gebauet ist u. das Haus daran mit der Uhr, in welchen der Amtmann der Münz Schau wohnet, neu gebauet"[9]). Errichtet wurde das Almosenhaus an der Stelle, welche der Rat bereits im Jahre 1388 zu dem Almosen, das Burkhard Sailer gestiftet, bestimmt hatte[10]). Die Schau wurde also im Jahre 1454 als Haus für sich erbaut. Von einem Umbau des ehemaligen Almosenhauses zu einer Münzschau durch einen der beiden Beheim weiß Lochner in seinem Commentar zu Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten nichts zu berichten, was er gewiß nicht versäumt haben würde, falls ihm bestimmte Anhaltspunkte hierfür vorgelegen hätten.

Die Schau war von Anfang an mit Malereien versehen. Es ist dies klar und deutlich in der zweiten Notiz ausgesprochen, die wir aus den Jahrbüchern des 15. Jahrhunderts citierten. Es erscheint darum natürlich, wenn späterhin wiederholt von einer Erneuerung derselben berichtet wird. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts soll die Schau durch Hanns Grossen gemalt worden sein. Nach Andreas Gulden[11]) ist dies im Jahre 1514 geschehen, nach einem handschriftlichen Zusatz in unserem Handexemplar von Doppelmayr's historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, im Jahre 1522, und zwar zugleich mit dem Rathaus. Eine Erneuerung der von Hanns Grossen angebrachten Malereien fand im Jahre 1579 durch Thomas Oelgast statt. Dieser, ein Maler, aus München gebürtig, genoß zu seiner Zeit Ansehen und Ruf, „da er sowohl mit Oel-Farben als in Fresco grau auf grau seine Kunst an den Wänden und Mauren vor andern stattlich anzubringen wußte, wovon er verschiedene schöne Proben, nachdem er sich gegen A. 1570. die Stadt Nürnberg zu seinem beständigen Wohnplatz ausersehen, auch allda hinterlassen"[12]). Das Frescoverfahren, dessen sich Thomas Oelgast bediente, war damals namentlich in Nürnberg in Übung. Doppelmayr spricht sich hierüber folgendermaßen aus: „Die Manier grau auf grau, und also durch und durch mit einerley Farb in Fresco zu mahlen, ist zur selbigen Zeit vornemlich in Nürnberg üblich gewesen, welche Art zum öfftesten gar zu bund ausgefallen"[13]). Eine weitere

8) Die Chroniken der fränkischen Städte, Nürnberg, IV, S. 211.

9) Siehe unsere Abschrift der Müllnerschen Annalen an gleicher Stelle wie zuvor.

10) E. Reicke a. a. O. S. 620.

11) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

12) Doppelmayr, histor. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis u. Künstlern, S. 205. Er starb den 24. Oktober 1584.

13) Doppelmayr a. a. O. Anm. y.

Erneuerung erfuhr dann „das Gemäl aussen an der Schau" im Jahre 1652 durch den Stadtmaler Leonhard Heberlein[14]). Eine abermalige völlige Renovierung der Malerei erfolgte im Juli 1690. Auch soll die Schau in den Jahren 1716 und 1778 renoviert worden sein[15]). Höchst wahrscheinlich gingen alle diese Erneuerungen Hand in Hand mit irgend welchen sonstigen Vornahmen am Äußeren der Schau, das sich, wie wir nachher sehen werden, in Einzelheiten des Fassadenaufbaues späterhin hier und da veränderte.

Der Vollständigkeit halber schließe ich hier noch einige Notizen mehr geschichtlicher Natur, auf die Schau bezüglich, an. Die erste bezieht sich auf die Uhr, mit der ja die Schau von Anbeginn an versehen war. Im Jahre 1547, als Karl V. nach Nürnberg wollte, wurde den Uhrrichtern des kleinen Zeigers in der Schau, „zu unserer Frau" und zu St. Egidien befohlen, die Uhren fleißig zu richten[16]). Durch Ratsverlaß vom 5. Januar 1558 wurde dem Cristoff Lohen, Illuministen, vergönnt, „das taflet unnd krämlein an der Schau, darinnen etwo bücher fail gehabt worden" zu benutzen „seine kunststückh darinnen fail zu haben, . . doch mit offner hanndt, das es Meine Herren zu irem gefallen wider abschaffen mögen"[17]). Weiter wurde durch Ratsverlaß vom 15. Oktober 1611 dem Caspar Peutmüller erlaubt, einen Silberkram bei der Schau aufzurichten, vorbehaltlich allerdings des Einverständnisses des Amtmanns in der Schau[18]). Im Jahre 1810 fiel die Schau, um dem noch jetzt stehenden Gebäude der Hauptwache Platz zu machen.

Wie die Schau uranfänglich aussah, bot sie im ganzen ein schlichtes Bild, das erst durch den bekrönenden Uhraufbau und namentlich die bunten Farben der Nischengemälde Leben bekam. Insofern war sie ein konkreter Ausdruck der typischen Bauart im alten Nürnberg, welche auf Einfachheit ausging, aber durch sparsame und weise Anwendung geeigneter Zierstücke am rechten Ort Abwechslung und Stimmung hervorzurufen sehr wohl imstande war. Und gerade deshalb stand die Schau im Süden des reichgegliederten Ostchores von S. Sebald und schräg gegenüber der großzügigen Front des Rathauses an ihrem rechten Platz. Sie bestand (Taf. II) aus einem Erdgeschoß und einem Obergeschoß, die durch ein Gurtband getrennt waren. Ein unterkehltes Kranzgesims diente als oberer Abschluß. Das Erdgeschoß zeigte in seiner rechten Hälfte ein durch eine Verdachung geschütztes größeres Fenster, zu dem man über zwei Steinstufen herantreten konnte. Offenbar diente es zum Hereinreichen der zu beschauenden Gegenstände, welche von dem Schauamtmann oder seinen Gehilfen hier entgegengenommen wurden. Auf einer bei uns befindlichen späteren Darstellung eines Schembartlaufens vom Jahre 1539 (H. B. 2354, siehe Abb. 2) hatte das Fenster dreiteilige Form und konnte es in der unteren Hälfte ganz geöffnet werden. Außerdem war es durch Läden zu schließen. Auf der aus dem Ende des 16. Jahrhunderts herrührenden Darstellung in dem bei

14) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

15) Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg in der Bibl. des Germ. Mus. Bl. 127a und von Dotzauer a. a. O.

16) E. Reicke a. a. O. S. 1028.

17) Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, 3701.

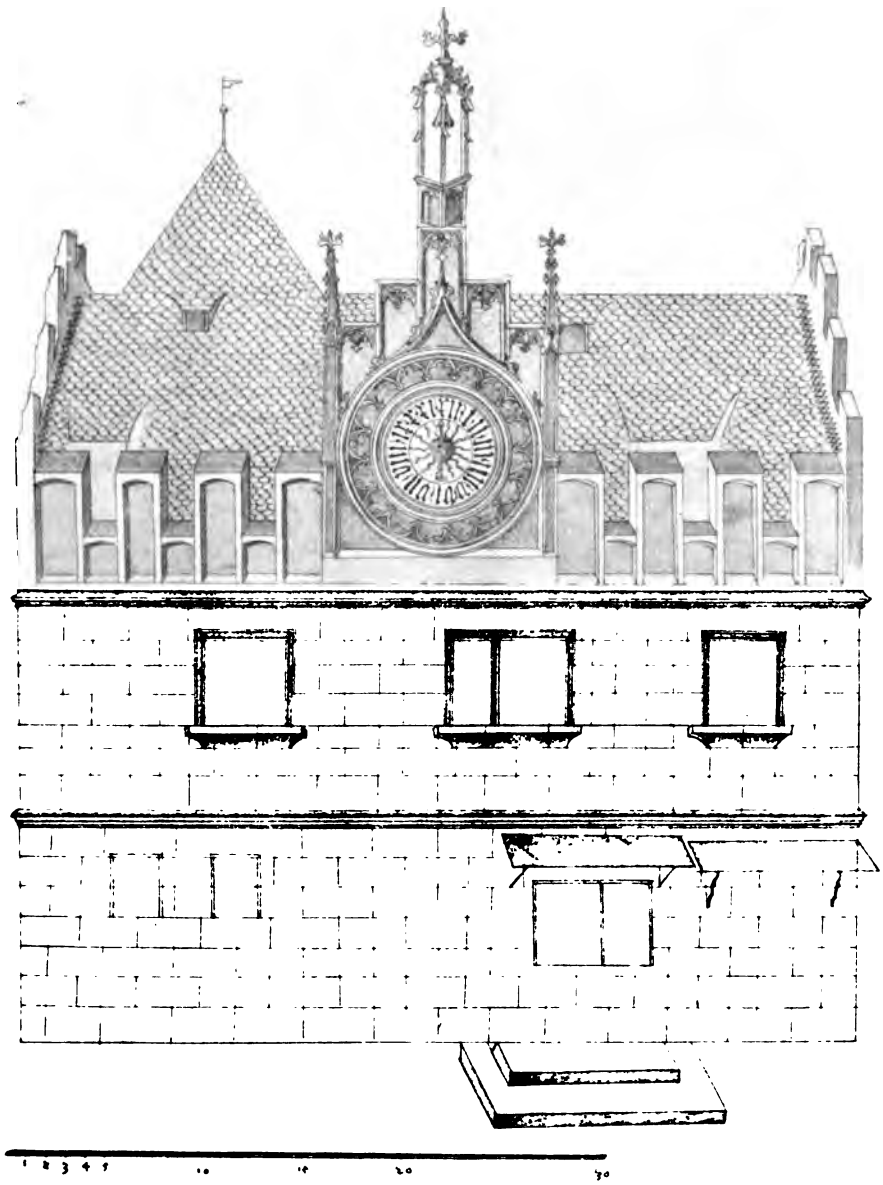
18) Ebendort II, 2425.

uns aufbewahrten Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II) entbehrt es der Läden und ist es außerdem nur zwiefach und zwar ungleich geteilt. Rechts neben dieser Schalteröffnung zeigt die Schembartdarstellung ein wiederum durch eine Verdachung geschütztes Fenster. Im Stromerschen Baumeisterbuch ist wohl eine Verdachung vorhanden, doch fehlt das Fenster, statt dessen ein regelrechter organischer Quaderverband bemerkt wird. Die linke Hälfte des Erdgeschosses war durch zwei kleinere, dicht unter dem Gurtgesims gelegene Fenster erhellt. Zwei in gleicher Höhe angeordnete, nur größere Fenster befanden sich auf der südlichen Giebelseite. Wie die nördliche Giebelfront ausgestaltet war, läßt sich nicht sagen, da sie auf keiner der vorhandenen Darstellungen gezeigt wird. Was die innere Einteilung des Erdgeschosses betrifft, so war nach einem aus der Zeit kurz vor der Einlegung stammenden Grundriß nach Osten zu ein etwa drei Meter breiter Raum, welcher

Abb. 2. **Die Schau in Nürnberg.**
Ausschnitt aus der Darstellung eines Schembartlaufens i. J. 1539.

die ganze Ostfront einnahm, mit zwei kleineren Nebenräumen vorhanden, während gegen Westen und Süden drei mit Fenstern versehene Stuben sich befanden[19]). Das Obergeschoß war als Wohnung eingerichtet und nach vorn mit drei Fenstern, von denen das mittlere die seitlichen an Breite übertraf, versehen. Auf der Schembartdarstellung sind die beiden seitlichen Fenster zwiefach, das mittlere dreifach geteilt. Auf der Darstellung im Stromerschen Baumeisterbuch entbehren die seitlichen Fenster einer Unterteilung. Das Mittelfenster erscheint in ungleicher Weise zwiefach geteilt. Auch zeigen sämtliche drei Fenster steilgekehlte Fensterbänke. Auf der südlichen Giebelseite bemerken wir ein größeres, zweigeteiltes Fenster.

19) Von Dotzauer a. a. O.



Die Schau in Nürnberg. Nach einer Zeichnung vom Ende des 16. Jahrh.

Bis dahin war das Gebäude schmucklos und im höchsten Grade schlicht. Nun aber entfaltet sich ein frischeres Leben. Zwischen den beiderseitigen Stufengiebeln und dem mittleren Uhraufbau zieht sich ein Kranz von acht größeren und sechs kleineren Zinnen hin, die nach vorn abgeschrägt und zu flachbogigen Nischen vertieft sind. So zeigt sie uns wenigstens die Darstellung der Schau im Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II), und es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß dies ihre ursprünglich architektonische Ausgestaltung war. Die Nischen aber waren, wie die Schembartdarstellung (Abb. 2) erkennen läßt, mit Figuren in bunten Farben (gelb, hell- und dunkelrot, blau) ausgemalt. Daß es Malereien und keine reliefplastischen Darstellungen waren, deuten die immer wiederkehrenden Nachrichten von Erneuerungen des Gemäldes außen an der Schau an. Nie hören wir etwas von Figuren, ja, die Nischen waren viel zu gering vertieft, um reliefplastische Arbeiten aufnehmen zu können. Gewiß hätte man auch noch Reste im Bauschutt vorgefunden, wenn es sich um Skulpturen gehandelt hätte. Die von Baurat Heinrich Wallraff geleiteten Aufgrabungen förderten solche aber nicht zutage. Die acht großen Nischen enthielten in ganzen Figuren den Kaiser Karl IV. und die sieben Kurfürsten, ein in älterer Zeit sehr beliebtes Darstellungsmotiv. Es ist wohl anzunehmen, und die Zahl der Zinnen spricht auch dafür, daß man von Anfang an die Einmalung des Kaisers und der Kurfürsten projektiert und mithin den Bau als solchen von vorneherein darauf eingerichtet hatte. Die Kurfürsten waren in stehender Haltung dargestellt, der Kaiser scheinbar thronend mit dem unter ihm angebrachten zweiköpfigen Reichsadler. Diesen Schluß möchte man aus der Bleistiftskizze ziehen, welche der Pfarrer Johann Christoph Wilder am 6. Juni 1810 von dem bekrönenden Aufbau anfertigte (Abb. 3). Allerdings zeigt der Kupferstich mit der Illumination der Fassade im Jahre 1725 (Abb. 1) den Kaiser ebenfalls stehend.

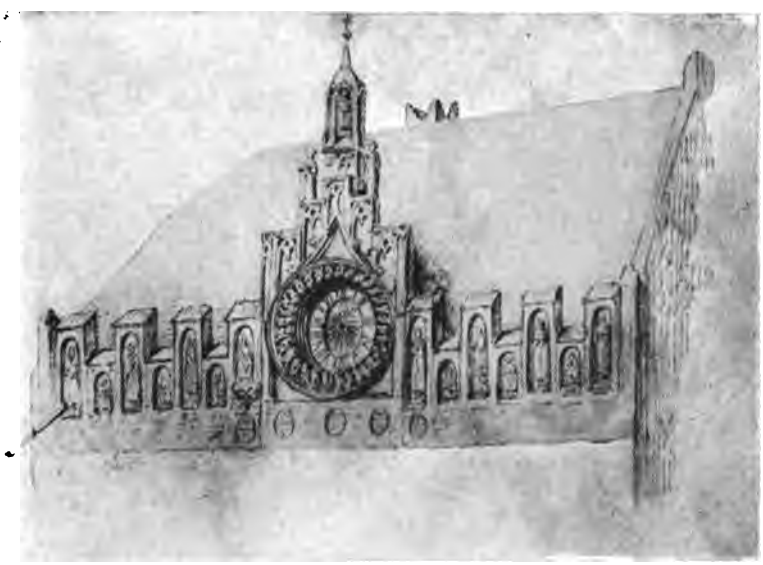


Abb. 3. **Die Schau in Nürnberg. Der Fassadenaufbau vor dem Abbruch i. J. 1810.**

Wie die acht großen Nischen, so waren auch die sechs kleineren Nischen von Anbeginn an mit figürlichen Malereien gefüllt. Und zwar enthielten sie in Halb- bezw. Dreiviertelfiguren Darstellungen der Planeten Luna, Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn. Es muß auffällig erscheinen, daß wir hier nicht sieben, sondern nur sechs Planeten finden, kannten doch schon die Alten sieben Planeten, nämlich Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn, wozu sie auch Sonne und Mond rechneten. Wenn darum die Sonne fehlt, oder vielmehr, wenn ihr keine besondere Nische eingeräumt ist, so muß sie an anderer Stelle gesucht werden. Denn das unterliegt keinem Zweifel, daß bei diesem kleinen Bau alles wohl durchdacht und berechnet war. Die Darstellung der Schau in dem Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II) tut dar, daß in den inneren Kreis der Uhr eine Sonne eingemalt war, deren gewellte Strahlen zugleich als Ziffernweiser dienten. Warum sollte sie da nochmals als Figur versinnbildlicht werden? Als einer der wichtigsten Planeten durfte sie schon an sich eine bevorzugte Stelle beanspruchen. Sie war ihr an einem markanten und zugleich geeigneten Ort gegeben. Eine Wiederholung hätte dem harmonischen Zusammenklang, den der schmucke Bau sonst aufweist, in keiner Weise entsprochen. In Wirklichkeit sind also an der Schau nicht sechs, sondern sieben Planeten dargestellt. Die Anbringung der Planeten am Äußeren der Schau erklärt sich aus den Anschauungen der Zeit. Den Alten galten die Planeten als Gottheiten ersten Ranges und jeder als Regent eines der sieben Wochentage. Die Römer nannten daher ihre Wochentage nach ihnen. Besonders beliebt war die Darstellung der Planeten in der Renaissance. Ich erinnere nur an die beiden Planetenfolgen von Hans Sebald Beham, an die Plakettenfolge der sieben Planetengötter von Peter Flötner und die Planetendarstellungen von Virgil Solis. So mögen auch hier in den Planeten Verkörperungen der sieben Wochentage zu sehen sein. Von Hans Sebald Beham gibt es eine reizende kleine Folge der sieben Planeten vom Jahre 1539 (B. 114—120), die uns, als von einem Nürnberger Meister herrührend, als erklärende Illustration zu den ja nicht mehr vorhandenen Bildern dienen mag. Sie führt den Titel: „Die Tag der . VII . Planeten", die in folgender Weise erläutert werden: „Sun . den Svntag . / Lvna . Montag . / Mars . Dinstag . / Mercvrivs . Mitwoch . / Jupiter Dvnerstag . / Venvs . Freitag . / Satvrnvs . Sambstag .". Zu berücksichtigen ist nur, daß die Planeten an der Schau, abgesehen von der Sonne, als Halb- bezw. Dreiviertelfiguren gegeben waren. Das klare Schema der Anordnung macht es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß ebenso wie der Kaiser und die sieben Kurfürsten so auch die sieben Planeten gleich zu Anfang an der Schau angebracht worden sind.

Wie in den Nischen der Zinnen, so waren auch in dem die Mitte der Fassadenbekrönung einnehmenden Uhraufbau Farben zur Anwendung gebracht. Die schon des öfteren erwähnte Schembartdarstellung (Abb. 2) läßt erkennen, daß sich die innere Sonne in Gold von tiefblauem Untergrund abhob. Der Ziffernkranz war golden getont und von schwarzen Ringen eingefaßt. Selbstredend werden auch die Eckzwickel und Nischen mit Farben angelegt gewesen sein, wie auch eine dem Zeitgeschmack entsprechende reiche Verwendung von Gold angenommen werden darf. Die Ausbildung der Uhr selbst ist kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse (Taf. II). Das Zifferblatt war mit gotischen Ziffern versehen. Diese wurden durch gewellte

Strahlen betont, die von der Sonne des inneren Kreises ausgingen. Die Sonne war durch ein natürliches Antlitz belebt. Es war nur ein Zeiger vorhanden. Ein mit 24 rundbogigen Kleeblattbögen in Reliefplastik verzierter breiter Kranz schloß das Ganze nach außen hin ab. Die Uhr bildete die Mitte des Aufbaues, dessen übrige Glieder sich in symmetrischer Weise um sie gruppierten. Zu ihren Seiten steigen Fialen empor, deren Riesen mit Krabben besetzt und von freigearbeiteten Kreuzblumen bekrönt sind. Zwischen ihnen leiten zwei Stufen zu dem zierlichen offenen Baldachin empor, der die bekrönende Spitze des Ganzen bildet. Die beiden obersten Stufen waren mit Figuren besetzt. Die konsequent durchgeführte, symmetrisch ansteigende Tendenz des Uhraufbaues muß direkt zu der Annahme führen, daß solche von Anfang an an dieser Stelle angebracht waren. Und daß dies in Wirklichkeit der Fall war, ergaben die von Baurat Heinrich Wallraff geleiteten Ausgrabungsarbeiten, wobei die Schlüsselhand der Petrusstatue gefunden wurde, welche über der linken Stufe stand. Die vorhandenen Formen weisen auf die Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit hin. Auf der rechten Stufe war S. Sebald mit dem Modell der nach ihm benannten Kirche aufgestellt. Die Figuren hatten Lebensgröße. Der Baldachin ist über Eck gestellt und von einer kleinen Kuppel überdacht, unter der ein Glöckchen hängt, und welche eine große Kreuzblume schmückt. Die dünnen Strebepfeiler weisen eine zwiefache Abdeckung auf. Die Kanten der Kuppel sind mit Krabben versehen. Hinzu kommt, daß die Nischen der Stufen und der Füllungen des Baldachinsockels bei rund- und flachbogigem Abschluß in bezeichnender Weise mit Maßwerken belebt sind, und daß die äußere Umrahmung der Uhr durch einen krabbengeschmückten Kielbogen nach oben emporgezogen ist.

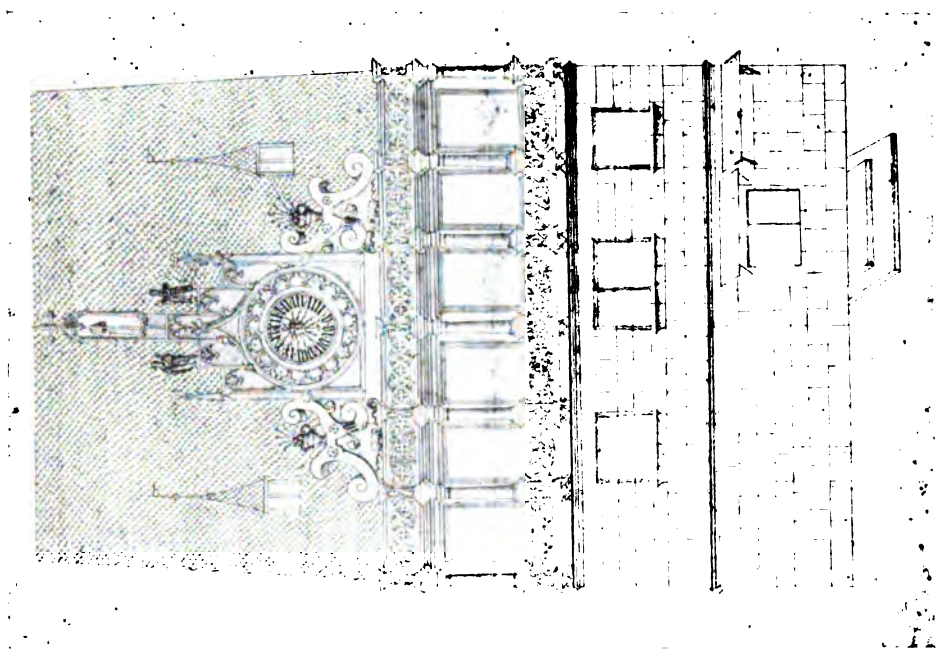
In dieser, d. h. seiner ursprünglichen Gestalt muß das kleine Häuschen ehemals einen schmucken Anblick geboten haben. Die harmonische Vereinigung von Einfachheit in großen Flächen mit zierlichem Detail an maßgebender Stelle und lebendigen, wenn auch rhythmisch abgewogenen buntfarbenen Malereien lassen es geradezu als einen für die Kunst der Gotik bezeichnenden Bau erscheinen. Die bewußte Berechnung auf Bemalung erhöht seinen Wert in besonderem Maße. Dabei ist nicht zu vergessen, daß auch die Giebelnischen mit buntgemalten Figuren ausgestattet waren, und daß ferner das Äußere noch einen besonderen Reiz erhielt durch die Einbeziehung des Giebels der westwärts anschließenden Schule in die vordere Schräge des Daches der Schau.

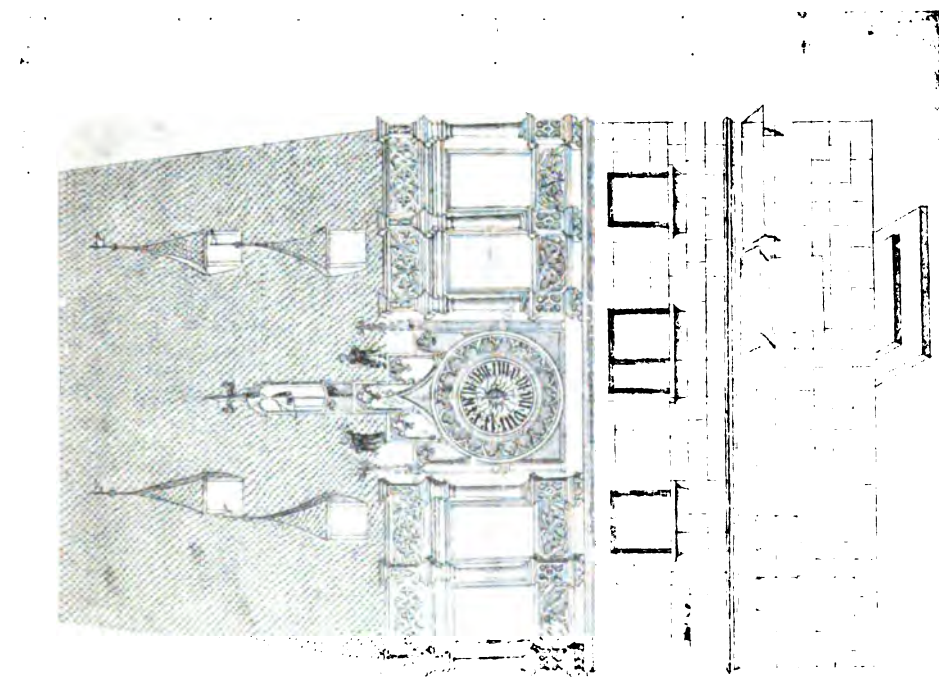
Es wurde darauf hingewiesen, daß die Malereien an der Schau im Laufe der Jahrhunderte wiederholt erneuert werden mußten. Aber auch der Bau und seine Zierteile blieben von Veränderungen nicht frei. Zunächst wurden die Stufen der beiderseitigen Giebel abgeschlagen und letztere glatt geschrägt. Die Frontecken aber wurden zu Fialen ausgebildet, die denen zu den Seiten des Uhraufbaues konform waren. Der bekrönende Baldachin hatte bei seiner exponierten Lage unter Wind und Wetter zu leiden. Wie er zuletzt aussah, lehrt die Wildersche Zeichnung vom Jahre 1810 (Abb. 3). Die obere Kreuzblume fehlt. An ihre Stelle ist eine Helmstange mit Kugelknauf und einem vielstrahligen Stern als Spitze getreten. Im Jahre 1810 waren in dem Baldachin drei, im Jahre 1725 zwei Glöckchen, die jedesmal unter einander aufgehängt waren, untergebracht. Auch mit der Uhr gingen Veränderungen

vor sich. Die gotischen Ziffern sind auf der Illuminationsdarstellung vom Jahre 1725 (Abb. 1) durch römische Zahlen ersetzt.

So wandelte sich das Außenbild der Schau im Laufe der Jahrhunderte. Aber es waren nur Änderungen geringfügiger Art, welche vorgenommen wurden. Sie waren meist bedingt durch die Fürsorge um die Erhaltung des Gesamtcharakters des Bauwerks, den man an solch maßgebender Stelle nicht verwischt sehen wollte. Schließlich aber wurde das Gebäude doch zur Ruine, und es erhob sich keine Stimme dagegen, als man Ende Mai des Jahres 1810 mit seinem Abbruch begann, um an seine Stelle die jetzige, als solche jedoch heute nicht mehr benützte Hauptwache zu setzen. Wie durch Baurat Heinrich Wallraff festgestellt wurde, steht sie genau auf den Grundmauern der Schau, deren geräumige Gewölbe zur Vereinfachung des Verfahrens mit dem Abbruchschutt zugefüllt wurden. Ob und wie weit diese die Aufgabe der ehemaligen Schau erfüllt, das Platzbild harmonisch abzurunden, darüber mich zu äußern, liegt außerhalb des von mir verfolgten Zweckes!

Zwei noch erhaltene Entwürfe tun dar, daß man sich zu Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Plan getragen hat, die Schau baulich zu vergrößern. Es will fast natürlich erscheinen, wenn man auf diesen Gedanken kam, ließ doch das nur aus Erdgeschoß und einem Obergeschoß bestehende Gebäude eine amtliche Benützung etwas ausgedehnteren Umfangs nicht zu. Der eine dieser Entwürfe ist in dem bei uns aufbewahrten Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. III links) enthalten. Den anderen (Taf. III rechts) besitzen wir selbst als Einblatt in unserer Sammlung historischer Blätter (H. B. 13 174. Bürgerliche Baukunst). Beide rühren von der gleichen Hand her, und zwar von derjenigen, welche die Schau in ihrem ursprünglichen Zustand (Taf. II) zeichnete. Letztere Darstellung war als Grundlage zu den beiden Erweiterungsprojekten gedacht und zugleich bestimmt als Faktor zur Beurteilung der mit diesen erzielten Verbesserungen. Auf der Rückseite unseres Blattes finden sich rechts unten die Buchstaben W. J. St. ... = Wolf Jakob Stromer, ein Zeichen, daß dieses Blatt ursprünglich ebenfalls zu der unter dem Namen „Stromersches Baumeisterbuch" bekannten Sammlung von Entwürfen, architektonischen und anderen Zeichnungen gehört hat. Das Papier ist außerdem das gleiche. Gemeinsam ist den beiden Erweiterungsprojekten, daß sie das Erdgeschoß und das Obergeschoß unverändert belassen wollen, daß sie dagegen noch ein zweites, höheres Obergeschoß und ein verhältnismäßig hohes Dach vorsehen. Bei beiden ist ferner die Beibehaltung des bekrönenden Uhraufbaues in Aussicht genommen. Die Zeichnung im Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. III links) will ihn an seiner alten Stelle unverändert beibehalten und läßt das zweite Obergeschoß seitwärts mit je zwei Fenstern anschließen. Weiter geht der in unserer Sammlung aufbewahrte Entwurf (Taf. III rechts). Er entfernt den Uhraufbau von seinem ursprünglichen Platz und setzt ihn oben auf die Mitte des zweiten Obergeschosses, das er mit sechs Fenstern glatt durchlaufen läßt. Um eine bessere künstlerische Gesamtwirkung zu erzielen, leiten in diesem Fall zwei durch ein Band verbundene Voluten von der Abschlußbrüstung zum Uhraufbau empor. Die Bänder sind außerdem mit Blumenvasen besetzt. Die Ausbildung der Schauseite des neuen Obergeschosses entspricht in beiden Fällen dem damals in Nürnberg herrschenden Stil, der in der Verquickung von gotischen Stilelementen mit denen der Renaissance seine Force suchte. Kräftige toskanische Halbsäulen über ornamentierten Sockeln





Umbauprojekte der Schau in Nürnberg. Nach Zeichnungen vom Ende des 16. Jahrhunderts.

begleiten die rechteckigen Fenster. Die Brüstungen unter ihnen sind mit durchbrochenem Maßwerk verziert. Darüber baut sich ein hohes, mannigfach profiliertes Kranzgesims auf, das eine ebenfalls mit durchbrochenem Maßwerk ausgestattete Abschlußbrüstung trägt. Das alte Prinzip war also beibehalten: unten größte Einfachheit, oben reichere Fülle! Aber die Zeit verfügte nicht mehr über die Fähigkeit, in den dekorativen Mitteln Maß zu halten. So muß die unorganische Vereinigung zweier in ihrem Wesen grundverschiedener Stile notgedrungen den Eindruck des Erkünstelten, des Erzwungenen hervorrufen. Für uns sind diese beiden Entwürfe an sich lehrreich und belangvoll. Sie zeigen uns, wie in früheren Zeiten neue Bauwerke aus alten entstanden. Dennoch aber müssen wir es auf der anderen Seite als ein Glück bezeichnen, daß sie nicht zur Ausführung gelangten, daß vielmehr das Gebäude in seiner ursprünglichen Gestalt im großen und ganzen erhalten blieb. Die wunderbare, anspruchslose Schlichtheit desselben wäre durch Veränderungen der projektierten Art ganz und gar zerrissen und vernichtet worden.

———oOo———

DEUTSCHE KERAMIK IM GERMANISCHEN MUSEUM

von

WALTER STENGEL

(Mit 2 Tafeln.)

Nachdem i. J. 1907 die Gläsersammlung des Germ. Museums aus dem ehemaligen Klosterrefektorium und dem anstoßenden Raum nach dem geeigneteren Hochparterre 50 überführt und dort neben den gemalten Scheiben des 17. Jahrhunderts aufgestellt worden war, konnte die am alten Ort mit dem Zinn allein verbleibende Keramik ausgebreitet, gesichtet und neu geordnet werden. Für die neuen Etiketten wurde mit Rücksicht auf die Beleuchtungsverhältnisse Golddruck auf Schwarz gewählt und damit war eine lapidarische Kürze der Angaben bedingt, so daß schon aus verwaltungstechnischen Gründen ein Kommentar zu der Aufstellung notwendig geworden ist, der zugleich die heute teilweise veralteten kurzen Aufsätze Essenwein's über „Bunt glasierte Tonwaren im G. M." (Anzeiger f. K. d. d. Vorz. 1873—1877) ergänzt. — Bezüglich der Ofenkeramik im G. M. können wir auf eine Abhandlung von M. Wingenroth verweisen (Mitteil. d. G. M. 1899—1900. 1902). Ausgeschlossen haben wir ferner die Abteilungen der prähistorischen und mittelalterlichen Keramik (welch letztere inzwischen gleichfalls neu geordnet ist). Auch das Bauerngeschirr wurde, abgesehen von gelegentlichen Seitenblicken, nicht in die folgende Betrachtung einbezogen. — Wir vermerken noch besonders, daß jetzt Photographien von den Hauptstücken der keramischen Sammlung erhältlich sind. Ein im Text jeweils der Inventarnummer beigefügtes Sternchen kennzeichnet sie.

I. Fayence.

Es ist ein Verdienst von August Essenwein, die Inkunabeln der deutschen Fayence in Nürnberg festgehalten zu haben. Essenwein war es auch, der zuerst auf die Möglichkeit hinwies, die Nachrichten über Hirschvogels und seiner Genossen keramische Tätigkeit mit diesen Stücken in eine gewisse Beziehung zu bringen. O. v. Falke hat dann durch eine eingehende Darlegung des Sachverhalts die Hypothese Essenweins begründet.[1])

Sieht man von der lokalen Überlieferung und ihrer etwas schwierigen Interpretation zunächst ab, so läßt wohl die Nürnbergische Provenienz der ältesten Denkmäler die fragliche Annahme zu, daß die Heimat der deutschen Fayenceindustrie

1) Majolika, Handb. d. Königl. Museen zu Berlin (1896), S. 184 f.

des 16. Jahrhunderts in Nürnberg zu suchen sei. Ein mehr positiver Wahrscheinlichkeitsbeweis ist in einer Urkunde vom 4. Juni 1518 enthalten, die Giuseppe M. Urbani de Gheltof im R. Archivio in Venedig entdeckt und in seinen studi intorno alla ceramica veneziana veröffentlicht hat. Da diese Studien als Privatdruck erschienen sind und somit schwer zugänglich sein dürften, wiederhole ich den Text:

„Leonardo Peringer spechiarius in marzaria constitutus in officio: et narauit et exposuit qualiter lui ha trouato gia fa mexi 6 in circa uno nouo artificio o defitio non più facto nè usitato in questa inclyta cita de Venetia de far bone et optime lauori de ogni sorte de porzelane chome sono quale de leuante transparenti et stano ad ogni bona proua de quele ditte de leuante et stano salde da tucte uiande caldissime et diboto fuogo et sono transparenti: et pero dimanda che niuno possi adoperar dicto suo arteficio uel eficio senza licentia sua sichome dispona la leze sopra dezió prexa ne lo excellentissimo Consegio de pregadi."

Unter den verschiedenen Zeugnissen von Porzellanliebhaberei und Porzellannachahmung, die aus der italienischen Renaissance auf uns gekommen sind, ist dieses Dokument vielleicht das beachtlichste, insofern es eine vollkommene Einsicht in das Wesen des echten Materials bekundet. Gewiß dürfen wir annehmen, daß die eigentliche Behauptung des spechiarius Vorspiegelung falscher Tatsachen war. Aber es bleibt wichtig für uns, daß dieser Porzellanarkanist Nürnberger Herkunft gewesen zu sein scheint. Der Name spricht dafür.[2]) Im späteren 16. Jahrhundert ist sogar eine Hafnerfamilie Peringer in Nürnberg nachweisbar.[3]) Auch glaubte (ohne hiervon zu wissen und unabhängig von der Hirschvogelfrage) Urbani de Gheltof bereits, Leonardo Peringer mit einem gewissen Leonardo qum. Arnoldo Teutonico di nurimberg identifizieren zu dürfen. Hat es aber mit der Nürnberger Herkunft Peringers seine Richtigkeit, so ließe sich denken, daß seine botega der Fabrikation der gleichzeitigen Venezianer Majoliken „alla porcellana" mit Wappen Nürnberger und Augsburger Familien nahe stand, und dann wäre auch das problematische Majolikaunternehmen von Hirschvogel & Co. von einem Landsmann vorbereitet und mit Tradition gegründet.[4])

Für die Schale mit der ungerahmten Darstellung von Simson und Dalila (H. G. 351*) mögen Majoliken in der Art jener faentinischen Werkstätten, die um 1507 und später nach deutschen und italienischen Stichen und Holzschnitten arbeiteten (vgl. besonders den Teller mit dem gleichfalls ungerahmten Bilde des

2) In den Nürnberger Bürger- und Meisterlisten der Zeit von 1465—1546 sind dreiundzwanzig Träger des Namens Peringer bezw. Beringer verzeichnet. 1473 und 1481 kommt ein Linhart Beringer vor. (Mitteilung des Königl. Kreisarchivs.)

3) 1564 wird ein Hafner Hans Peringer Bürger in Nürnberg (vgl. Anm. 26). Eine Frau oder Witwe Anna eines Hafnermeisters Martin Beringer steht als verstorben in dem gleichen Jahr 1564 in einem Nürnberger Totengeläutbuch (Hs. No. 6277 der Bibliothek des German. Museums).

4) (Orientalisches oder italienisches?) Weißgeschirr mit Blaumalerei, muß man in Nürnberg schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts gekannt haben. Es sei hier besonders auf ein H. Pleydenwurff zugeschriebenes Gemälde der Alten Pinacothek in München (No. 234) hingewiesen, das sich früher auf der Burg in Nürnberg befand. Dargestellt ist die mystische Vermählung der hl. Katharina: man sieht in der abgebildeten Stube auf dem Tisch einen weißen Teller, der mit blauem Ornament bemalt zu sein scheint.

(H. G. 351) Abb. 1.

verlorenen Sohnes nach Dürers Stich, im Berliner Kunstgewerbemuseum) die Anregung gegeben haben. In Venedig, dessen Majolikaindustrie im Anfang des 16. Jahrh. mit Faenza Fühlung hatte, konnte der deutsche Meister gewiß damals Ähnliches kennen lernen. — Die Gruppe von Simson und Dalila ist dem Holzschnitt von Hans Burgkmair (B. 6) verwandt, in der Gesamtdisposition wie in Einzelheiten: vgl. den schlaff herabhängenden rechten Arm mit bauschigem Ärmel und besonders die leicht gekrümmte Hand, die mit dem Rücken den Boden berührt.

Die Simsonschale hat auf der Unterseite[5]) (Abbildung 1) deutlich die Jahreszahl 1526 und die Meistermarke R. Ein dazu im Sinne der obigen Hypothese passender Name ließe sich den Urkunden wohl entnehmen. Aus dem in Zahns Jahrb. f. Kunstw. II S. 77 veröffentlichten Vertrag vom 27. Dez. 1531 scheint hervorzugehen, daß nur Oswald Reinhard und nicht Hans Nickel hier in Frage kommen kann, da dieser mit Hirschvogel von jenem damals erst die Kunst des Schmelzens lernen wollte. Reinhard ist es jedenfalls, von dem Neudörffer gehört hat: „der zog gen Venedig, ward hie ehelich und ein Burger, musste das Handwerk und Schmelzen[6]) von neuem lernen, kam wieder hierher, bracht viel Kunst in Hafners Werken mit sich." Denn diese fünf Sätze sind offenbar parenthetisch und erst die Worte „machte a l s o" nehmen den auf Hirschvogel bezüglichen Satz „machte eine Compagnie mit einem Hafner" wieder auf. Die letztere Mitteilung des Schreib- und

5) Das Ornament hat keinerlei Verwandtschaft mit dem auf der Rückseite der faentinischen Teller. Herr Prof. Dr. Chr. Scherer und Dr. L. Schnorr v. Carolsfeld waren so liebenswürdig, uns Pausen der Teller in Braunschweig und Berlin zu senden.

6) Hinsichtlich des Wortes „Schmelzen" besteht u. E. die Auffassung v. Falkes, daß damit das Glasieren (Zinnglasur) gemeint sei, zu Recht. A. Walcher v. Molthein (Kunst- und Kunsthandwerk VII, 1904, S. 488) glaubt den Ausdruck nur auf Glasfabrikation beziehen zu dürfen. Man vergleiche dagegen den Ratsverlaß Hampe Nr. 1847: Augustin Hirschfogell, h a f n e r, sein begern des lehens halb ablainen und nach einem platz umbseehen zu einem schmelzoffen.

Rechenmeisters ist allerdings so konfus wie möglich, indem er hier zwei verschiedene Verträge (vom 27. Dezember 1531 und vom 15. Mai 1532) zusammenwirft und dann die beiden Hafner (R. und N.) identifiziert. C. Friedrich, der die ganze Stelle auf Hirschvogel bezog, kam dadurch zu der Anschauung, „daß die Unterweisung des Reinhard nichts getaugt habe; denn sonst wäre Hirschvogel nicht gezwungen gewesen das Handwerk und das Schmelzen in Venedig von neuem zu lernen." Wiewohl sich nun die Voraussetzung, die zu diesem Schlusse führte, jene irrige Interpretation, in der keramischen Literatur kaum behauptete, blieb doch der daraus gefolgerte Verdacht der Unwissenheit an Reinhard hängen, und so ist es gekommen, daß sein Name gegenüber Hans Nickel, auf den nunmehr die Nachricht von dem erfolgreichen venetianischen Studienaufenthalt bezogen wurde, in den Hintergrund trat und für eine andere Taufe in Anspruch genommen werden konnte (vgl. S. 23).

Ein Schulzusammenhang zwischen den frühen deutschen Fayencen kann, auch wenn wir die Hirschvogelfrage zunächst noch einmal ausschalten, als wahrscheinlich gelten. So hat die Madonnenschüssel von 1530 (H. G. 352*) den undulierenden Grundzug des Randornaments mit dem Hamburger Teller gemeinsam, dieser wieder die Schraffur der Einzelwelle mit der Ringflasche v. J. 1544 (Taf. IV—V)[7] und den Gegenstand (weibliches Brustbild) und die Verwendung von Gelb mit dem Teller von 1531 (H. G. 2044), während die Manganfarbe auf dem Hamburger Teller in gleicher Sparsamkeit wie auf der Simsonschale auftritt. Die Verschiedenheit des Schmelzgrundes und des Blau läßt sich, wie Direktor Brinckmann (im Jahresbericht 1895 des Museums f. Kunst u. Gewerbe in Hamburg) bemerkt hat, aus der bei den Anfängen eines neuen Verfahrens häufigen Unsicherheit erklären. Dazu kommt, daß bei einer Beziehung auf Nürnberg von vornherein verschiedene Werkstätten anzunehmen wären. Denn eine Klausel des Vertrags zwischen Reinhard und Nickel-Hirschvogel besagt, daß ersterer die (Fayence-) Fabrikation selbständig weiterbetreiben und auch auf seine Kinder übertragen wollte.

Besonderes Interesse gewährt die Ringflasche v. J. 1544 (Taf. IV—V). Man wird versucht, die Frage aufzuwerfen, ob nicht dieser Typus mit der Nachricht Neudörffers, die von eigenartigen Krügen vermeldet, in einem positiven Zusammenhang steht. In dem Ausdruck, den Neudörffer braucht — „als wären sie von Metall gossen"[8]) — mag nachklingen, was von den Majoliken „alla porcellana", die wie G. Swarzenski bemerkt venezianischen Metallarbeiten zu vergleichen sind, gesagt werden konnte. Vielleicht war jedoch auch, was O. v. Falke betont, die an Metallguß, vornehmlich an Zinn erinnernde Spiegelglätte der Zinnglasur und die Feinheit in der Ausdrehung des Tons gemeint. Nun ist die Sonderbarkeit einer Ringflasche von Ton dergestalt, daß man glauben möchte, sie sei ursprünglich nicht in diesem Material erfunden. Sollte hier eine Nachahmung von Zinn vorliegen?[9]) Ehe nicht die

7) Wir sind für die Photographien der Sigmaringer Flasche dem Fürstl. Hohenzollernschen Museum zu Dank verpflichtet.

8) In den Mitteil. a. d. Germ. Nat.-Mus. 1900, S. 65 hat M. Wingenroth bemerkt, daß es in der Neudörffer-Hs. Nr. 4355 des German. Mus. statt „von Metall gossen" heißt: „in Model gegossen". Demgegenüber möchte ich auf eine dritte Lesart hinweisen, die sich in der Hs. Nr. 236 des German. Mus. findet: „von Model gossen": also die Übergangsvariante.

9) Vgl. etwa die Zinngurde v. J. 1534 auf der Frankfurter Stadtbibliothek (Abb. im Katalog der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875) — das Wappen in der Mitte ist

Wie die acht großen Nischen, so waren auch die sechs kleineren Nischen von Anbeginn an mit figürlichen Malereien gefüllt. Und zwar enthielten sie in Halb- bezw. Dreiviertelfiguren Darstellungen der Planeten Luna, Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn. Es muß auffällig erscheinen, daß wir hier nicht sieben, sondern nur sechs Planeten finden, kannten doch schon die Alten sieben Planeten, nämlich Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn, wozu sie auch Sonne und Mond rechneten. Wenn darum die Sonne fehlt, oder vielmehr, wenn ihr keine besondere Nische eingeräumt ist, so muß sie an anderer Stelle gesucht werden. Denn das unterliegt keinem Zweifel, daß bei diesem kleinen Bau alles wohl durchdacht und berechnet war. Die Darstellung der Schau in dem Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II) tut dar, daß in den inneren Kreis der Uhr eine Sonne eingemalt war, deren gewellte Strahlen zugleich als Ziffernweiser dienten. Warum sollte sie da nochmals als Figur versinnbildlicht werden? Als einer der wichtigsten Planeten durfte sie schon an sich eine bevorzugte Stelle beanspruchen. Sie war ihr an einem markanten und zugleich geeigneten Ort gegeben. Eine Wiederholung hätte dem harmonischen Zusammenklang, den der schmucke Bau sonst aufweist, in keiner Weise entsprochen. In Wirklichkeit sind also an der Schau nicht sechs, sondern sieben Planeten dargestellt. Die Anbringung der Planeten am Äußeren der Schau erklärt sich aus den Anschauungen der Zeit. Den Alten galten die Planeten als Gottheiten ersten Ranges und jeder als Regent eines der sieben Wochentage. Die Römer nannten daher ihre Wochentage nach ihnen. Besonders beliebt war die Darstellung der Planeten in der Renaissance. Ich erinnere nur an die beiden Planetenfolgen von Hans Sebald Beham, an die Plakettenfolge der sieben Planetengötter von Peter Flötner und die Planetendarstellungen von Virgil Solis. So mögen auch hier in den Planeten Verkörperungen der sieben Wochentage zu sehen sein. Von Hans Sebald Beham gibt es eine reizende kleine Folge der sieben Planeten vom Jahre 1539 (B. 114—120), die uns, als von einem Nürnberger Meister herrührend, als erklärende Illustration zu den ja nicht mehr vorhandenen Bildern dienen mag. Sie führt den Titel: „Die Tag der . VII . Planeten", die in folgender Weise erläutert werden: „Sun . den Svntag . / Lvna . Montag . / Mars . Dinstag . / Mercvrivs . Mitwoch . / Jupiter Dvnerstag . / Venvs . Freitag . / Satvrnvs . Sambstag .". Zu berücksichtigen ist nur, daß die Planeten an der Schau, abgesehen von der Sonne, als Halb- bezw. Dreiviertelfiguren gegeben waren. Das klare Schema der Anordnung macht es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß ebenso wie der Kaiser und die sieben Kurfürsten so auch die sieben Planeten gleich zu Anfang an der Schau angebracht worden sind.

Wie in den Nischen der Zinnen, so waren auch in dem die Mitte der Fassadenbekrönung einnehmenden Uhraufbau Farben zur Anwendung gebracht. Die schon des öfteren erwähnte Schembartdarstellung (Abb. 2) läßt erkennen, daß sich die innere Sonne in Gold von tiefblauem Untergrund abhob. Der Ziffernkranz war golden getont und von schwarzen Ringen eingefaßt. Selbstredend werden auch die Eckzwickel und Nischen mit Farben angelegt gewesen sein, wie auch eine dem Zeitgeschmack entsprechende reiche Verwendung von Gold angenommen werden darf. Die Ausbildung der Uhr selbst ist kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse (Taf. II). Das Zifferblatt war mit gotischen Ziffern versehen. Diese wurden durch gewellte

Strahlen betont, die von der Sonne des inneren Kreises ausgingen. Die Sonne war durch ein natürliches Antlitz belebt. Es war nur ein Zeiger vorhanden. Ein mit 24 rundbogigen Kleeblattbögen in Reliefplastik verzierter breiter Kranz schloß das Ganze nach außen hin ab. Die Uhr bildete die Mitte des Aufbaues, dessen übrige Glieder sich in symmetrischer Weise um sie gruppierten. Zu ihren Seiten steigen Fialen empor, deren Riesen mit Krabben besetzt und von freigearbeiteten Kreuzblumen bekrönt sind. Zwischen ihnen leiten zwei Stufen zu dem zierlichen offenen Baldachin empor, der die bekrönende Spitze des Ganzen bildet. Die beiden obersten Stufen waren mit Figuren besetzt. Die konsequent durchgeführte, symmetrisch ansteigende Tendenz des Uhraufbaues muß direkt zu der Annahme führen, daß solche von Anfang an an dieser Stelle angebracht waren. Und daß dies in Wirklichkeit der Fall war, ergaben die von Baurat Heinrich Wallraff geleiteten Ausgrabungsarbeiten, wobei die Schlüsselhand der Petrusstatue gefunden wurde, welche über der linken Stufe stand. Die vorhandenen Formen weisen auf die Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit hin. Auf der rechten Stufe war S. Sebald mit dem Modell der nach ihm benannten Kirche aufgestellt. Die Figuren hatten Lebensgröße. Der Baldachin ist über Eck gestellt und von einer kleinen Kuppel überdacht, unter der ein Glöckchen hängt, und welche eine große Kreuzblume schmückt. Die dünnen Strebepfeiler weisen eine zwiefache Abdeckung auf. Die Kanten der Kuppel sind mit Krabben versehen. Hinzu kommt, daß die Nischen der Stufen und der Füllungen des Baldachinsockels bei rund- und flachbogigem Abschluß in bezeichnender Weise mit Maßwerken belebt sind, und daß die äußere Umrahmung der Uhr durch einen krabbengeschmückten Kielbogen nach oben emporgezogen ist.

In dieser, d. h. seiner ursprünglichen Gestalt muß das kleine Häuschen ehemals einen schmucken Anblick geboten haben. Die harmonische Vereinigung von Einfachheit in großen Flächen mit zierlichem Detail an maßgebender Stelle und lebendigen, wenn auch rhythmisch abgewogenen buntfarbenen Malereien lassen es geradezu als einen für die Kunst der Gotik bezeichnenden Bau erscheinen. Die bewußte Berechnung auf Bemalung erhöht seinen Wert in besonderem Maße. Dabei ist nicht zu vergessen, daß auch die Giebelnischen mit buntgemalten Figuren ausgestattet waren, und daß ferner das Äußere noch einen besonderen Reiz erhielt durch die Einbeziehung des Giebels der westwärts anschließenden Schule in die vordere Schräge des Daches der Schau.

Es wurde darauf hingewiesen, daß die Malereien an der Schau im Laufe der Jahrhunderte wiederholt erneuert werden mußten. Aber auch der Bau und seine Zierteile blieben von Veränderungen nicht frei. Zunächst wurden die Stufen der beiderseitigen Giebel abgeschlagen und letztere glatt geschrägt. Die Frontecken aber wurden zu Fialen ausgebildet, die denen zu den Seiten des Uhraufbaues konform waren. Der bekrönende Baldachin hatte bei seiner exponierten Lage unter Wind und Wetter zu leiden. Wie er zuletzt aussah, lehrt die Wildersche Zeichnung vom Jahre 1810 (Abb. 3). Die obere Kreuzblume fehlt. An ihre Stelle ist eine Helmstange mit Kugelknauf und einem vielstrahligen Stern als Spitze getreten. Im Jahre 1810 waren in dem Baldachin drei, im Jahre 1725 zwei Glöckchen, die jedesmal unter einander aufgehängt waren, untergebracht. Auch mit der Uhr gingen Veränderungen

Wie die acht großen Nischen, so waren auch die sechs kleineren Nischen von Anbeginn an mit figürlichen Malereien gefüllt. Und zwar enthielten sie in Halb- bezw. Dreiviertelfiguren Darstellungen der Planeten Luna, Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn. Es muß auffällig erscheinen, daß wir hier nicht sieben, sondern nur sechs Planeten finden, kannten doch schon die Alten sieben Planeten, nämlich Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn, wozu sie auch Sonne und Mond rechneten. Wenn darum die Sonne fehlt, oder vielmehr, wenn ihr keine besondere Nische eingeräumt ist, so muß sie an anderer Stelle gesucht werden. Denn das unterliegt keinem Zweifel, daß bei diesem kleinen Bau alles wohl durchdacht und berechnet war. Die Darstellung der Schau in dem Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II) tut dar, daß in den inneren Kreis der Uhr eine Sonne eingemalt war, deren gewellte Strahlen zugleich als Ziffernweiser dienten. Warum sollte sie da nochmals als Figur versinnbildlicht werden? Als einer der wichtigsten Planeten durfte sie schon an sich eine bevorzugte Stelle beanspruchen. Sie war ihr an einem markanten und zugleich geeigneten Ort gegeben. Eine Wiederholung hätte dem harmonischen Zusammenklang, den der schmucke Bau sonst aufweist, in keiner Weise entsprochen. In Wirklichkeit sind also an der Schau nicht sechs, sondern sieben Planeten dargestellt. Die Anbringung der Planeten am Äußeren der Schau erklärt sich aus den Anschauungen der Zeit. Den Alten galten die Planeten als Gottheiten ersten Ranges und jeder als Regent eines der sieben Wochentage. Die Römer nannten daher ihre Wochentage nach ihnen. Besonders beliebt war die Darstellung der Planeten in der Renaissance. Ich erinnere nur an die beiden Planetenfolgen von Hans Sebald Beham, an die Plakettenfolge der sieben Planetengötter von Peter Flötner und die Planetendarstellungen von Virgil Solis. So mögen auch hier in den Planeten Verkörperungen der sieben Wochentage zu sehen sein. Von Hans Sebald Beham gibt es eine reizende kleine Folge der sieben Planeten vom Jahre 1539 (B. 114—120), die uns, als von einem Nürnberger Meister herrührend, als erklärende Illustration zu den ja nicht mehr vorhandenen Bildern dienen mag. Sie führt den Titel: „Die Tag der . VII . Planeten", die in folgender Weise erläutert werden: „Sun . den Svntag . / Lvna . Montag . / Mars . Dinstag . / Mercvrivs . Mitwoch . / Jupiter Dvnerstag . / Venvs . Freitag . / Satvrnvs . Sambstag .". Zu berücksichtigen ist nur, daß die Planeten an der Schau, abgesehen von der Sonne, als Halb- bezw. Dreiviertelfiguren gegeben waren. Das klare Schema der Anordnung macht es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß ebenso wie der Kaiser und die sieben Kurfürsten so auch die sieben Planeten gleich zu Anfang an der Schau angebracht worden sind.

Wie in den Nischen der Zinnen, so waren auch in dem die Mitte der Fassadenbekrönung einnehmenden Uhraufbau Farben zur Anwendung gebracht. Die schon des öfteren erwähnte Schembartdarstellung (Abb. 2) läßt erkennen, daß sich die innere Sonne in Gold von tiefblauem Untergrund abhob. Der Ziffernkranz war golden getont und von schwarzen Ringen eingefaßt. Selbstredend werden auch die Eckzwickel und Nischen mit Farben angelegt gewesen sein, wie auch eine dem Zeitgeschmack entsprechende reiche Verwendung von Gold angenommen werden darf. Die Ausbildung der Uhr selbst ist kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse (Taf. II). Das Zifferblatt war mit gotischen Ziffern versehen. Diese wurden durch gewellte

Strahlen betont, die von der Sonne des inneren Kreises ausgingen. Die Sonne war durch ein natürliches Antlitz belebt. Es war nur ein Zeiger vorhanden. Ein mit 24 rundbogigen Kleeblattbögen in Reliefplastik verzierter breiter Kranz schloß das Ganze nach außen hin ab. Die Uhr bildete die Mitte des Aufbaues, dessen übrige Glieder sich in symmetrischer Weise um sie gruppierten. Zu ihren Seiten steigen Fialen empor, deren Riesen mit Krabben besetzt und von freigearbeiteten Kreuzblumen bekrönt sind. Zwischen ihnen leiten zwei Stufen zu dem zierlichen offenen Baldachin empor, der die bekrönende Spitze des Ganzen bildet. Die beiden obersten Stufen waren mit Figuren besetzt. Die konsequent durchgeführte, symmetrisch ansteigende Tendenz des Uhraufbaues muß direkt zu der Annahme führen, daß solche von Anfang an an dieser Stelle angebracht waren. Und daß dies in Wirklichkeit der Fall war, ergaben die von Baurat Heinrich Wallraff geleiteten Ausgrabungsarbeiten, wobei die Schlüsselhand der Petrusstatue gefunden wurde, welche über der linken Stufe stand. Die vorhandenen Formen weisen auf die Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit hin. Auf der rechten Stufe war S. Sebald mit dem Modell der nach ihm benannten Kirche aufgestellt. Die Figuren hatten Lebensgröße. Der Baldachin ist über Eck gestellt und von einer kleinen Kuppel überdacht, unter der ein Glöckchen hängt, und welche eine große Kreuzblume schmückt. Die dünnen Strebepfeiler weisen eine zwiefache Abdeckung auf. Die Kanten der Kuppel sind mit Krabben versehen. Hinzu kommt, daß die Nischen der Stufen und der Füllungen des Baldachinsockels bei rund- und flachbogigem Abschluß in bezeichnender Weise mit Maßwerken belebt sind, und daß die äußere Umrahmung der Uhr durch einen krabbengeschmückten Kielbogen nach oben emporgezogen ist.

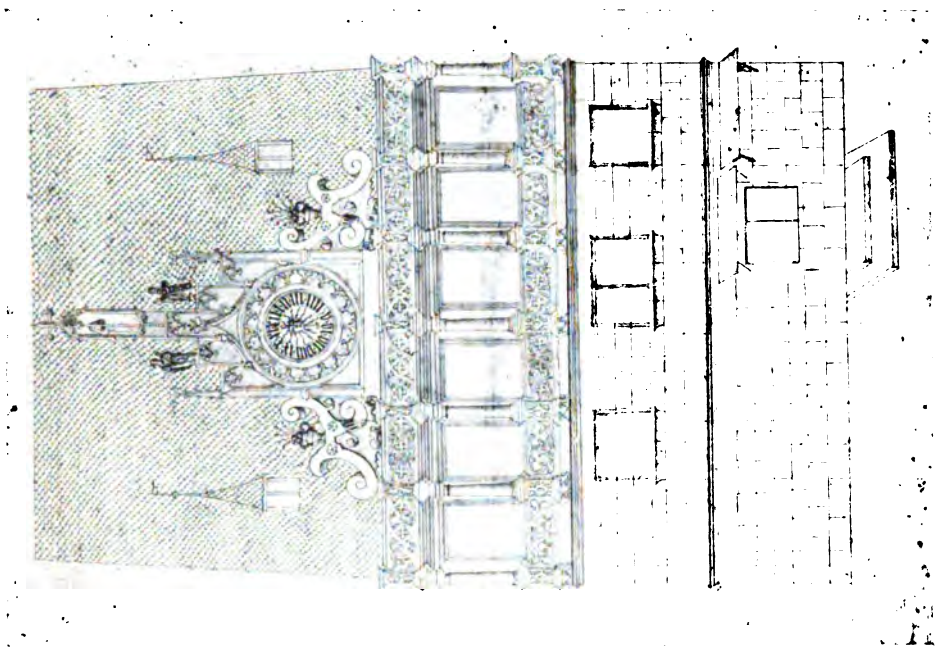
In dieser, d. h. seiner ursprünglichen Gestalt muß das kleine Häuschen ehemals einen schmucken Anblick geboten haben. Die harmonische Vereinigung von Einfachheit in großen Flächen mit zierlichem Detail an maßgebender Stelle und lebendigen, wenn auch rhythmisch abgewogenen buntfarbenen Malereien lassen es geradezu als einen für die Kunst der Gotik bezeichnenden Bau erscheinen. Die bewußte Berechnung auf Bemalung erhöht seinen Wert in besonderem Maße. Dabei ist nicht zu vergessen, daß auch die Giebelnischen mit buntgemalten Figuren ausgestattet waren, und daß ferner das Äußere noch einen besonderen Reiz erhielt durch die Einbeziehung des Giebels der westwärts anschließenden Schule in die vordere Schräge des Daches der Schau.

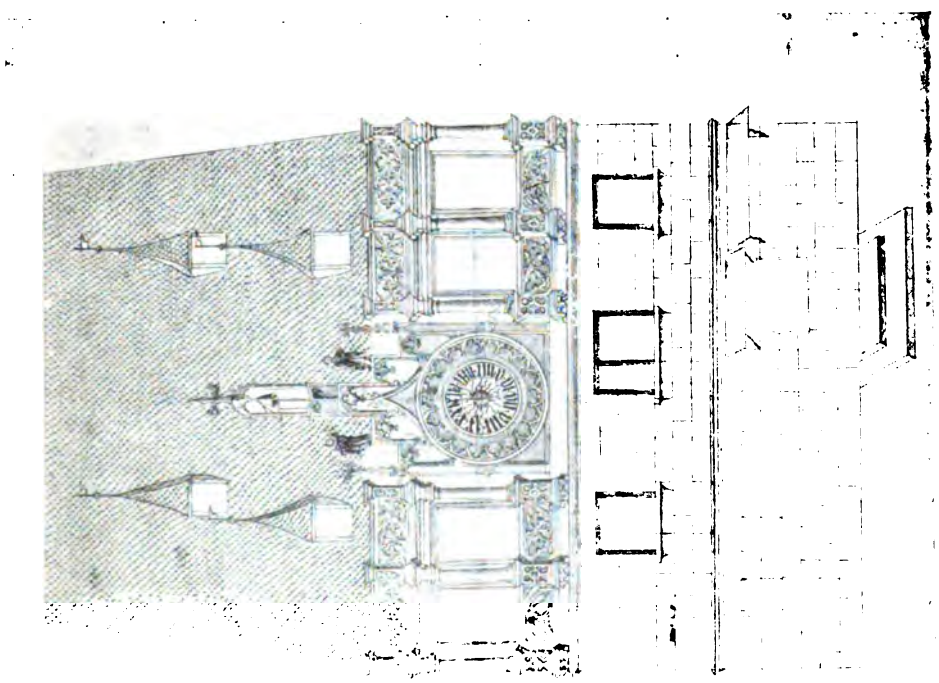
Es wurde darauf hingewiesen, daß die Malereien an der Schau im Laufe der Jahrhunderte wiederholt erneuert werden mußten. Aber auch der Bau und seine Zierteile blieben von Veränderungen nicht frei. Zunächst wurden die Stufen der beiderseitigen Giebel abgeschlagen und letztere glatt geschrägt. Die Frontecken aber wurden zu Fialen ausgebildet, die denen zu den Seiten des Uhraufbaues konform waren. Der bekrönende Baldachin hatte bei seiner exponierten Lage unter Wind und Wetter zu leiden. Wie er zuletzt aussah, lehrt die Wildersche Zeichnung vom Jahre 1810 (Abb. 3). Die obere Kreuzblume fehlt. An ihre Stelle ist eine Helmstange mit Kugelknauf und einem vielstrahligen Stern als Spitze getreten. Im Jahre 1810 waren in dem Baldachin drei, im Jahre 1725 zwei Glöckchen, die jedesmal unter einander aufgehängt waren, untergebracht. Auch mit der Uhr gingen Veränderungen

vor sich. Die gotischen Ziffern sind auf der Illuminationsdarstellung vom Jahre 1725 (Abb. 1) durch römische Zahlen ersetzt.

So wandelte sich das Außenbild der Schau im Laufe der Jahrhunderte. Aber es waren nur Änderungen geringfügiger Art, welche vorgenommen wurden. Sie waren meist bedingt durch die Fürsorge um die Erhaltung des Gesamtcharakters des Bauwerks, den man an solch maßgebender Stelle nicht verwischt sehen wollte. Schließlich aber wurde das Gebäude doch zur Ruine, und es erhob sich keine Stimme dagegen, als man Ende Mai des Jahres 1810 mit seinem Abbruch begann, um an seine Stelle die jetzige, als solche jedoch heute nicht mehr benützte Hauptwache zu setzen. Wie durch Baurat Heinrich Wallraff festgestellt wurde, steht sie genau auf den Grundmauern der Schau, deren geräumige Gewölbe zur Vereinfachung des Verfahrens mit dem Abbruchschutt zugefüllt wurden. Ob und wie weit diese die Aufgabe der ehemaligen Schau erfüllt, das Platzbild harmonisch abzurunden, darüber mich zu äußern, liegt außerhalb des von mir verfolgten Zweckes!

Zwei noch erhaltene Entwürfe tun dar, daß man sich zu Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Plan getragen hat, die Schau baulich zu vergrößern. Es will fast natürlich erscheinen, wenn man auf diesen Gedanken kam, ließ doch das nur aus Erdgeschoß und einem Obergeschoß bestehende Gebäude eine amtliche Benützung etwas ausgedehnteren Umfangs nicht zu. Der eine dieser Entwürfe ist in dem bei uns aufbewahrten Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. III links) enthalten. Den anderen (Taf. III rechts) besitzen wir selbst als Einblatt in unserer Sammlung historischer Blätter (H. B. 13 174. Bürgerliche Baukunst). Beide rühren von der gleichen Hand her, und zwar von derjenigen, welche die Schau in ihrem ursprünglichen Zustand (Taf. II) zeichnete. Letztere Darstellung war als Grundlage zu den beiden Erweiterungsprojekten gedacht und zugleich bestimmt als Faktor zur Beurteilung der mit diesen erzielten Verbesserungen. Auf der Rückseite unseres Blattes finden sich rechts unten die Buchstaben W. J. St. . . . = Wolf Jakob Stromer, ein Zeichen, daß dieses Blatt ursprünglich ebenfalls zu der unter dem Namen „Stromersches Baumeisterbuch" bekannten Sammlung von Entwürfen, architektonischen und anderen Zeichnungen gehört hat. Das Papier ist außerdem das gleiche. Gemeinsam ist den beiden Erweiterungsprojekten, daß sie das Erdgeschoß und das Obergeschoß unverändert belassen wollen, daß sie dagegen noch ein zweites, höheres Obergeschoß und ein verhältnismäßig hohes Dach vorsehen. Bei beiden ist ferner die Beibehaltung des bekrönenden Uhraufbaues in Aussicht genommen. Die Zeichnung im Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. III links) will ihn an seiner alten Stelle unverändert beibehalten und läßt das zweite Obergeschoß seitwärts mit je zwei Fenstern anschließen. Weiter geht der in unserer Sammlung aufbewahrte Entwurf (Taf. III rechts). Er entfernt den Uhraufbau von seinem ursprünglichen Platz und setzt ihn oben auf die Mitte des zweiten Obergeschosses, das er mit sechs Fenstern glatt durchlaufen läßt. Um eine bessere künstlerische Gesamtwirkung zu erzielen, leiten in diesem Fall zwei durch ein Band verbundene Voluten von der Abschlußbrüstung zum Uhraufbau empor. Die Bänder sind außerdem mit Blumenvasen besetzt. Die Ausbildung der Schauseite des neuen Obergeschosses entspricht in beiden Fällen dem damals in Nürnberg herrschenden Stil, der in der Verquickung von gotischen Stilelementen mit denen der Renaissance seine Force suchte. Kräftige toskanische Halbsäulen über ornamentierten Sockeln





Umbauprojekte der Schau in Nürnberg. Nach Zeichnungen vom Ende des 16. Jahrhunderts.

begleiten die rechteckigen Fenster. Die Brüstungen unter ihnen sind mit durchbrochenem Maßwerk verziert. Darüber baut sich ein hohes, mannigfach profiliertes Kranzgesims auf, das eine ebenfalls mit durchbrochenem Maßwerk ausgestattete Abschlußbrüstung trägt. Das alte Prinzip war also beibehalten: unten größte Einfachheit, oben reichere Fülle! Aber die Zeit verfügte nicht mehr über die Fähigkeit, in den dekorativen Mitteln Maß zu halten. So muß die unorganische Vereinigung zweier in ihrem Wesen grundverschiedener Stile notgedrungen den Eindruck des Erkünstelten, des Erzwungenen hervorrufen. Für uns sind diese beiden Entwürfe an sich lehrreich und belangvoll. Sie zeigen uns, wie in früheren Zeiten neue Bauwerke aus alten entstanden. Dennoch aber müssen wir es auf der anderen Seite als ein Glück bezeichnen, daß sie nicht zur Ausführung gelangten, daß vielmehr das Gebäude in seiner ursprünglichen Gestalt im großen und ganzen erhalten blieb. Die wunderbare, anspruchslose Schlichtheit desselben wäre durch Veränderungen der projektierten Art ganz und gar zerrissen und vernichtet worden.

———oOo———

fiel im Jahre 1811 als ein Opfer der Unwissenheit, des Ungeschmacks und der Rohheit, um eine Hauptwache hinzustellen, die mit ihrer Umgebung, der St. Sebaldskirche, dem Rathhause etc. im schreiendsten Contraste steht".

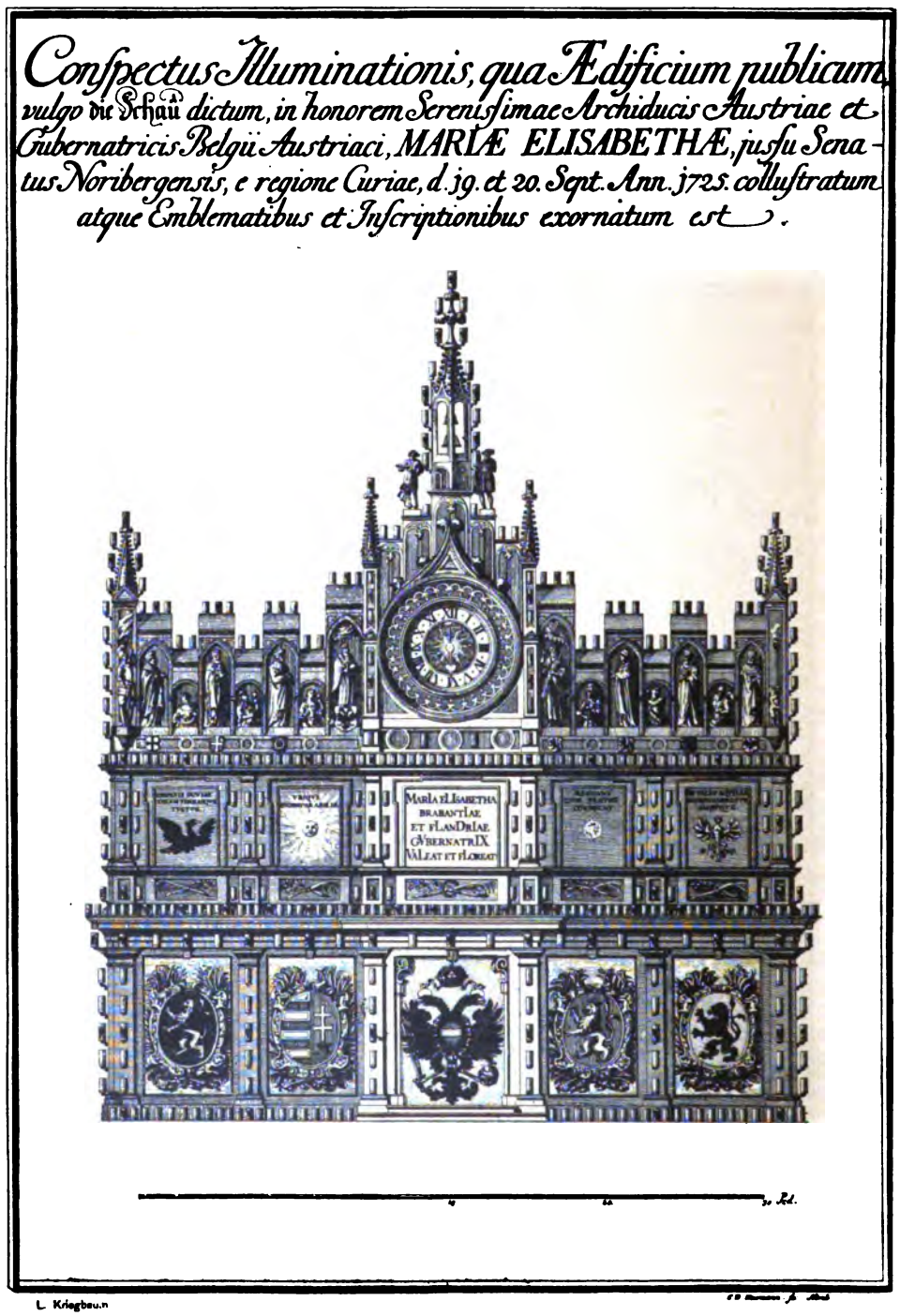


Abb. 1. **Die Fassade der Schau in Nürnberg mit der Illumination i. J. 1725.**

Die Schau, welche, wie bereits bemerkt, an der Stelle der heutigen Hauptwache südwärts des Ostchores von S. Sebald und gegenüber dem Rathaus stand, diente zunächst dazu, die Arbeiten der Goldschmiede auf ihren Metallwert zu prüfen oder, wie es früher hieß, zu „schauen". Waren sie als ordnungsmäßig befunden worden, d. h. waren sie (nach der Ordnung vom Jahre 1541) mit dem Goldschmied-, Kontroll- und Wüchsenzeichen versehen, so wurden sie in der Schau vom Wardein mit dem Stadtzeichen N als Nürnberger Arbeit amtlich beglaubigt[3]). Die Schau war aber zugleich auch Münzschau. Es wurde in ihr das Geld, das in der Stadt in Umlauf kommen sollte, beschaut und probiert, ob es gehörig von Schrot und Korn sei. Der Schauamtmann war zugleich Spezial-Münz-Wardein und hatte seine Wohnung im ersten Stock der Schau. Endlich war die Schau das Zahlamt der Losungsstube oder der Finanzkammer. Auf dem Schauamt hatte jeder Losungspflichtige seine Losungssymbola, d. h. so viel metallene Zeichen, als dem Betrag seiner Losung entsprachen, zu lösen und diese dann auf der Losungsstube in Gegenwart eines andern Losungspflichtigen unter ein grünes Tuch, das über den Tisch gebreitet war, zu schieben. Aufgelöst wurde das Losungs- und Schauamt am 29. Oktober 1798[4]).

Die Schau ist wohl zu unterscheiden von dem Schauhaus oder Infektionshaus, einem bei S. Jakob in der Lodergasse (nun Ottostraße) am ehemaligen Schützenhof gelegenen Krankenhaus für arme Personen, welche mit hitzigen oder ansteckenden Krankheiten behaftet waren und dort unentgeltlich kuriert wurden[5]).

Was nun das Gebäude der Schau anbelangt, so finden wir bei Baader folgende Notiz: „Dieser (d. h. Meister Hanns Beheim) machte auch die Visirung zu der Schau, die im Jahre 1520 unter seiner Leitung gebaut und ins Almoshaus auf St. Sebaldskirchof übergetragen wurde"[6]). Die Quelle, woraus Baader diese Nachricht schöpft, ist nicht angegeben. Hierdurch muß man zu der Annahme geführt werden, daß die Schau im Jahre 1520 durch einen Umbau nach dem Plane und unter der Leitung des Hanns Beheim aus dem ehemaligen Almosenhaus entstanden sei. Hinzuzunehmen ist, was Johannes Müllner in seinen Annalen zum Jahre 1520 im Anschluß an eine Reparaturnotiz in Bezug auf das Schloß auf der Festung und auf den Margarethenturm bringt. Es heißt dort: „Auch hat man das Allmosen Haus auf St. Sebaldts Kirchhof zu einer Münzschau zugerichtet, wie vor Augen"[7]). Hält man aber dagegen, was die Jahrbücher des 15. Jahrhunderts zum Jahre 1454 bringen, so kann man nicht mehr daran glauben, daß die Schau aus dem ehemaligen Almosenhaus hervorgegangen ist, sondern muß vielmehr zu der Überzeugung gedrängt werden, daß die Schau und das Almosenhaus zwei zwar im gleichen Jahre und dazu dicht nebeneinander erbaute, aber dabei doch von einander verschiedene Gebäude waren. Klar und deutlich scheint mir dies aus den folgenden beiden,

3) Marc Rosenberg, der Goldschmiede Merkzeichen, S. 238.

4) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, Nürnberg 1801, S. 143; Die Hauptwache, früher Schau zu Nürnberg, 1454—1903, von Generalmajor z. D. von Dotzauer, im Fränkischen Kurier 1903, Nr. 131; E. Reicke, Gesch. d. Reichsstadt Nürnberg, S. 114.

5) Nopitsch a. a. O. S. 144.

6) Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 4.

7) Ich citiere nach der bei uns befindlichen Abschrift Tom. II, S. 247.

offenbar unabhängig von einander aufgezeichneten Nachrichten der Jahrbücher hervorzugehen: „Des jars (1454) machet man das almusenhaus auf sant Seboltz kirchof zu dem reichen almusen alles neu" und „Anno 1454 am dritten novembris wart das heuslein auf sant Sebalts kirchof volbracht und gemolt und die ur und das reich almusen"[8]). Das Häuslein mit der Uhr ist eben unsere Schau, die in ihrem ganzen Stilgepräge, wie wir nachher sehen werden, auch auf diese Zeit als Entstehungszeit hinweist. Auch Müllner muß anfänglich dieser Ansicht gewesen sein, sonst hätte er zum Jahre 1454 nicht folgende Notiz bringen können: „Man hat dis Jahr das Allmoshaus auf St. Sebalds Kirchhof, darmit die lateinische Schul gebauet ist u. das Haus daran mit der Uhr, in welchen der Amtmann der Münz Schau wohnet, neu gebauet"[9]). Errichtet wurde das Almosenhaus an der Stelle, welche der Rat bereits im Jahre 1388 zu dem Almosen, das Burkhard Sailer gestiftet, bestimmt hatte[10]). Die Schau wurde also im Jahre 1454 als Haus für sich erbaut. Von einem Umbau des ehemaligen Almosenhauses zu einer Münzschau durch einen der beiden Beheim weiß Lochner in seinem Commentar zu Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten nichts zu berichten, was er gewiß nicht versäumt haben würde, falls ihm bestimmte Anhaltspunkte hierfür vorgelegen hätten.

Die Schau war von Anfang an mit Malereien versehen. Es ist dies klar und deutlich in der zweiten Notiz ausgesprochen, die wir aus den Jahrbüchern des 15. Jahrhunderts citierten. Es erscheint darum natürlich, wenn späterhin wiederholt von einer Erneuerung derselben berichtet wird. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts soll die Schau durch Hanns Grossen gemalt worden sein. Nach Andreas Gulden[11]) ist dies im Jahre 1514 geschehen, nach einem handschriftlichen Zusatz in unserem Handexemplar von Doppelmayr's historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, im Jahre 1522, und zwar zugleich mit dem Rathaus. Eine Erneuerung der von Hanns Grossen angebrachten Malereien fand im Jahre 1579 durch Thomas Oelgast statt. Dieser, ein Maler, aus München gebürtig, genoß zu seiner Zeit Ansehen und Ruf, „da er sowohl mit Oel-Farben als in Fresco grau auf grau seine Kunst an den Wänden und Mauren vor andern stattlich anzubringen wußte, wovon er verschiedene schöne Proben, nachdem er sich gegen A. 1570. die Stadt Nürnberg zu seinem beständigen Wohnplatz ausersehen, auch allda hinterlassen"[12]). Das Frescoverfahren, dessen sich Thomas Oelgast bediente, war damals namentlich in Nürnberg in Übung. Doppelmayr spricht sich hierüber folgendermaßen aus: „Die Manier grau auf grau, und also durch und durch mit einerley Farb in Fresco zu mahlen, ist zur selbigen Zeit vornemlich in Nürnberg üblich gewesen, welche Art zum öfftesten gar zu bund ausgefallen"[13]). Eine weitere

8) Die Chroniken der fränkischen Städte, Nürnberg, IV, S. 211.

9) Siehe unsere Abschrift der Müllnerschen Annalen an gleicher Stelle wie zuvor.

10) E. Reicke a. a. O. S. 620.

11) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

12) Doppelmayr, histor. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis u. Künstlern, S. 205. Er starb den 24. Oktober 1584.

13) Doppelmayr a. a. O. Anm. y.

Erneuerung erfuhr dann „das Gemäl aussen an der Schau" im Jahre 1652 durch den Stadtmaler Leonhard Heberlein[14]). Eine abermalige völlige Renovierung der Malerei erfolgte im Juli 1690. Auch soll die Schau in den Jahren 1716 und 1778 renoviert worden sein[15]). Höchst wahrscheinlich gingen alle diese Erneuerungen Hand in Hand mit irgend welchen sonstigen Vornahmen am Äußeren der Schau, das sich, wie wir nachher sehen werden, in Einzelheiten des Fassadenaufbaues späterhin hier und da veränderte.

Der Vollständigkeit halber schließe ich hier noch einige Notizen mehr geschichtlicher Natur, auf die Schau bezüglich, an. Die erste bezieht sich auf die Uhr, mit der ja die Schau von Anbeginn an versehen war. Im Jahre 1547, als Karl V. nach Nürnberg wollte, wurde den Uhrrichtern des kleinen Zeigers in der Schau, „zu unserer Frau" und zu St. Egidien befohlen, die Uhren fleißig zu richten[16]). Durch Ratsverlaß vom 5. Januar 1558 wurde dem Cristoff Lohen, Illuministen, vergönnt, „das taflet unnd krämlein an der Schau, darinnen etwo bücher fail gehabt worden" zu benutzen „seine kunststückh darinnen fail zu haben, .. doch mit offner hanndt, das es Meine Herren zu irem gefallen wider abschaffen mögen"[17]). Weiter wurde durch Ratsverlaß vom 15. Oktober 1611 dem Caspar Peutmüller erlaubt, einen Silberkram bei der Schau aufzurichten, vorbehaltlich allerdings des Einverständnisses des Amtmanns in der Schau[18]). Im Jahre 1810 fiel die Schau, um dem noch jetzt stehenden Gebäude der Hauptwache Platz zu machen.

Wie die Schau uranfänglich aussah, bot sie im ganzen ein schlichtes Bild, das erst durch den bekrönenden Uhraufbau und namentlich die bunten Farben der Nischengemälde Leben bekam. Insofern war sie ein konkreter Ausdruck der typischen Bauart im alten Nürnberg, welche auf Einfachheit ausging, aber durch sparsame und weise Anwendung geeigneter Zierstücke am rechten Ort Abwechslung und Stimmung hervorzurufen sehr wohl imstande war. Und gerade deshalb stand die Schau im Süden des reichgegliederten Ostchores von S. Sebald und schräg gegenüber der großzügigen Front des Rathauses an ihrem rechten Platz. Sie bestand (Taf. II) aus einem Erdgeschoß und einem Obergeschoß, die durch ein Gurtband getrennt waren. Ein unterkehltes Kranzgesims diente als oberer Abschluß. Das Erdgeschoß zeigte in seiner rechten Hälfte ein durch eine Verdachung geschütztes größeres Fenster, zu dem man über zwei Steinstufen herantreten konnte. Offenbar diente es zum Hereinreichen der zu beschauenden Gegenstände, welche von dem Schauamtmann oder seinen Gehilfen hier entgegengenommen wurden. Auf einer bei uns befindlichen späteren Darstellung eines Schembartlaufens vom Jahre 1539 (H. B. 2354, siehe Abb. 2) hatte das Fenster dreiteilige Form und konnte es in der unteren Hälfte ganz geöffnet werden. Außerdem war es durch Läden zu schließen. Auf der aus dem Ende des 16. Jahrhunderts herrührenden Darstellung in dem bei

14) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

15) Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg in der Bibl. des Germ. Mus. Bl. 127a und von Dotzauer a. a. O.

16) E. Reicke a. a. O. S. 1028.

17) Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, 3701.

18) Ebendort II, 2425.

fiel im Jahre 1811 als ein Opfer der Unwissenheit, des Ungeschmacks und der Rohheit, um eine Hauptwache hinzustellen, die mit ihrer Umgebung, der St. Sebaldskirche, dem Rathhause etc. im schreiendsten Contraste steht".

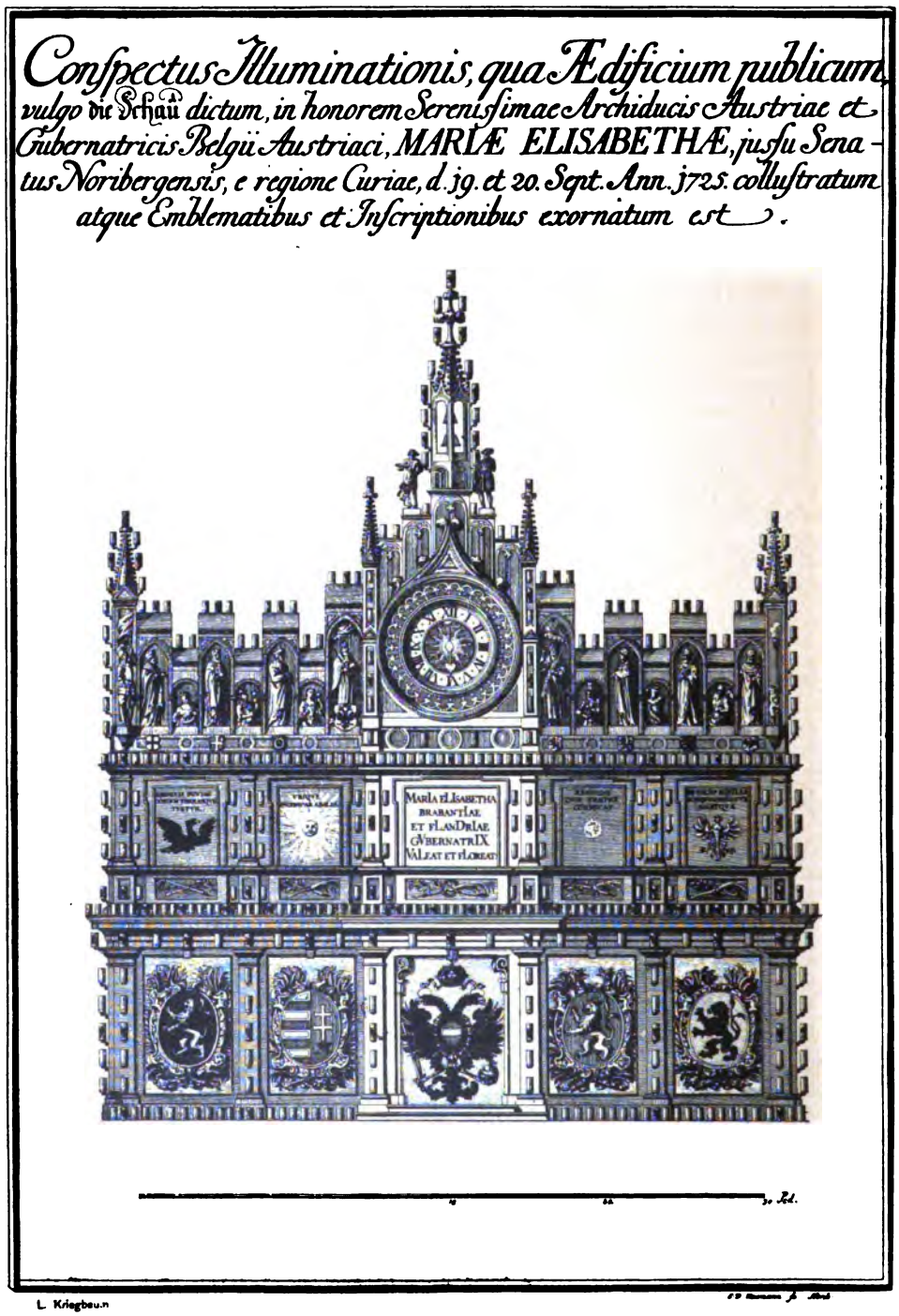


Abb. 1. **Die Fassade der Schau in Nürnberg mit der Illumination i. J. 1725.**

Die Schau, welche, wie bereits bemerkt, an der Stelle der heutigen Hauptwache südwärts des Ostchores von S. Sebald und gegenüber dem Rathaus stand, diente zunächst dazu, die Arbeiten der Goldschmiede auf ihren Metallwert zu prüfen oder, wie es früher hieß, zu „schauen". Waren sie als ordnungsmäßig befunden worden, d. h. waren sie (nach der Ordnung vom Jahre 1541) mit dem Goldschmied-, Kontroll- und Wüchsenzeichen versehen, so wurden sie in der Schau vom Wardein mit dem Stadtzeichen N als Nürnberger Arbeit amtlich beglaubigt[3]). Die Schau war aber zugleich auch Münzschau. Es wurde in ihr das Geld, das in der Stadt in Umlauf kommen sollte, beschaut und probiert, ob es gehörig von Schrot und Korn sei. Der Schauamtmann war zugleich Spezial-Münz-Wardein und hatte seine Wohnung im ersten Stock der Schau. Endlich war die Schau das Zahlamt der Losungsstube oder der Finanzkammer. Auf dem Schauamt hatte jeder Losungspflichtige seine Losungssymbola, d. h. so viel metallene Zeichen, als dem Betrag seiner Losung entsprachen, zu lösen und diese dann auf der Losungsstube in Gegenwart eines andern Losungspflichtigen unter ein grünes Tuch, das über den Tisch gebreitet war, zu schieben. Aufgelöst wurde das Losungs- und Schauamt am 29. Oktober 1798[4]).

Die Schau ist wohl zu unterscheiden von dem Schauhaus oder Infektionshaus, einem bei S. Jakob in der Lodergasse (nun Ottostraße) am ehemaligen Schützenhof gelegenen Krankenhaus für arme Personen, welche mit hitzigen oder ansteckenden Krankheiten behaftet waren und dort unentgeltlich kuriert wurden[5]).

Was nun das Gebäude der Schau anbelangt, so finden wir bei Baader folgende Notiz: „Dieser (d. h. Meister Hanns Beheim) machte auch die Visirung zu der Schau, die im Jahre 1520 unter seiner Leitung gebaut und ins Almoshaus auf St. Sebaldskirchof übergetragen wurde"[6]). Die Quelle, woraus Baader diese Nachricht schöpft, ist nicht angegeben. Hierdurch muß man zu der Annahme geführt werden, daß die Schau im Jahre 1520 durch einen Umbau nach dem Plane und unter der Leitung des Hanns Beheim aus dem ehemaligen Almosenhaus entstanden sei. Hinzuzunehmen ist, was Johannes Müllner in seinen Annalen zum Jahre 1520 im Anschluß an eine Reparaturnotiz in Bezug auf das Schloß auf der Festung und auf den Margarethenturm bringt. Es heißt dort: „Auch hat man das Allmosen Haus auf St. Sebaldts Kirchhof zu einer Münzschau zugerichtet, wie vor Augen"[7]). Hält man aber dagegen, was die Jahrbücher des 15. Jahrhunderts zum Jahre 1454 bringen, so kann man nicht mehr daran glauben, daß die Schau aus dem ehemaligen Almosenhaus hervorgegangen ist, sondern muß vielmehr zu der Überzeugung gedrängt werden, daß die Schau und das Almosenhaus zwei zwar im gleichen Jahre und dazu dicht nebeneinander erbaute, aber dabei doch von einander verschiedene Gebäude waren. Klar und deutlich scheint mir dies aus den folgenden beiden,

3) Marc Rosenberg, der Goldschmiede Merkzeichen, S. 238.

4) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, Nürnberg 1801, S. 143; Die Hauptwache, früher Schau zu Nürnberg, 1454—1903, von Generalmajor z. D. von Dotzauer, im Fränkischen Kurier 1903, Nr. 131; E. Reicke, Gesch. d. Reichsstadt Nürnberg, S. 114.

5) Nopitsch a. a. O. S. 144.

6) Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 4.

7) Ich citiere nach der bei uns befindlichen Abschrift Tom. II, S. 247.

offenbar unabhängig von einander aufgezeichneten Nachrichten der Jahrbücher hervorzugehen: „Des jars (1454) machet man das almusenhaus auf sant Seboltz kirchof zu dem reichen almusen alles neu“ und „Anno 1454 am dritten novembris wart das heuslein auf sant Sebalts kirchof volbracht und gemolt und die ur und das reich almusen“[8]). Das Häuslein mit der Uhr ist eben unsere Schau, die in ihrem ganzen Stilgepräge, wie wir nachher sehen werden, auch auf diese Zeit als Entstehungszeit hinweist. Auch Müllner muß anfänglich dieser Ansicht gewesen sein, sonst hätte er zum Jahre 1454 nicht folgende Notiz bringen können: „Man hat dis Jahr das Allmoshaus auf St. Sebalds Kirchhof, darmit die lateinische Schul gebauet ist u. das Haus daran mit der Uhr, in welchen der Amtmann der Münz Schau wohnet, neu gebauet“[9]). Errichtet wurde das Almosenhaus an der Stelle, welche der Rat bereits im Jahre 1388 zu dem Almosen, das Burkhard Sailer gestiftet, bestimmt hatte[10]). Die Schau wurde also im Jahre 1454 als Haus für sich erbaut. Von einem Umbau des ehemaligen Almosenhauses zu einer Münzschau durch einen der beiden Beheim weiß Lochner in seinem Commentar zu Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten nichts zu berichten, was er gewiß nicht versäumt haben würde, falls ihm bestimmte Anhaltspunkte hierfür vorgelegen hätten.

Die Schau war von Anfang an mit Malereien versehen. Es ist dies klar und deutlich in der zweiten Notiz ausgesprochen, die wir aus den Jahrbüchern des 15. Jahrhunderts citierten. Es erscheint darum natürlich, wenn späterhin wiederholt von einer Erneuerung derselben berichtet wird. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts soll die Schau durch Hanns Grossen gemalt worden sein. Nach Andreas Gulden[11]) ist dies im Jahre 1514 geschehen, nach einem handschriftlichen Zusatz in unserem Handexemplar von Doppelmayr's historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, im Jahre 1522, und zwar zugleich mit dem Rathaus. Eine Erneuerung der von Hanns Grossen angebrachten Malereien fand im Jahre 1579 durch Thomas Oelgast statt. Dieser, ein Maler, aus München gebürtig, genoß zu seiner Zeit Ansehen und Ruf, „da er sowohl mit Oel-Farben als in Fresco grau auf grau seine Kunst an den Wänden und Mauren vor andern stattlich anzubringen wußte, wovon er verschiedene schöne Proben, nachdem er sich gegen A. 1570. die Stadt Nürnberg zu seinem beständigen Wohnplatz ausersehen, auch allda hinterlassen“[12]). Das Frescoverfahren, dessen sich Thomas Oelgast bediente, war damals namentlich in Nürnberg in Übung. Doppelmayr spricht sich hierüber folgendermaßen aus: „Die Manier grau auf grau, und also durch und durch mit einerley Farb in Fresco zu mahlen, ist zur selbigen Zeit vornemlich in Nürnberg üblich gewesen, welche Art zum öfftesten gar zu bund ausgefallen“[13]). Eine weitere

8) Die Chroniken der fränkischen Städte, Nürnberg, IV, S. 211.

9) Siehe unsere Abschrift der Müllnerschen Annalen an gleicher Stelle wie zuvor.

10) E. Reicke a. a. O. S. 620.

11) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

12) Doppelmayr, histor. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis u. Künstlern, S. 205. Er starb den 24. Oktober 1584.

13) Doppelmayr a. a. O. Anm. y.

Erneuerung erfuhr dann „das Gemäl aussen an der Schau" im Jahre 1652 durch den Stadtmaler Leonhard Heberlein[14]). Eine abermalige völlige Renovierung der Malerei erfolgte im Juli 1690. Auch soll die Schau in den Jahren 1716 und 1778 renoviert worden sein[15]). Höchst wahrscheinlich gingen alle diese Erneuerungen Hand in Hand mit irgend welchen sonstigen Vornahmen am Äußeren der Schau, das sich, wie wir nachher sehen werden, in Einzelheiten des Fassadenaufbaues späterhin hier und da veränderte.

Der Vollständigkeit halber schließe ich hier noch einige Notizen mehr geschichtlicher Natur, auf die Schau bezüglich, an. Die erste bezieht sich auf die Uhr, mit der ja die Schau von Anbeginn an versehen war. Im Jahre 1547, als Karl V. nach Nürnberg wollte, wurde den Uhrrichtern des kleinen Zeigers in der Schau, „zu unserer Frau" und zu St. Egidien befohlen, die Uhren fleißig zu richten[16]). Durch Ratsverlaß vom 5. Januar 1558 wurde dem Cristoff Lohen, Illuministen, vergönnt, „das taflet unnd krämlein an der Schau, darinnen etwo bücher fail gehabt worden" zu benutzen „seine kunststückh darinnen fail zu haben, .. doch mit offner hanndt, das es Meine Herren zu irem gefallen wider abschaffen mögen"[17]). Weiter wurde durch Ratsverlaß vom 15. Oktober 1611 dem Caspar Peutmüller erlaubt, einen Silberkram bei der Schau aufzurichten, vorbehaltlich allerdings des Einverständnisses des Amtmanns in der Schau[18]). Im Jahre 1810 fiel die Schau, um dem noch jetzt stehenden Gebäude der Hauptwache Platz zu machen.

Wie die Schau uranfänglich aussah, bot sie im ganzen ein schlichtes Bild, das erst durch den bekrönenden Uhraufbau und namentlich die bunten Farben der Nischengemälde Leben bekam. Insofern war sie ein konkreter Ausdruck der typischen Bauart im alten Nürnberg, welche auf Einfachheit ausging, aber durch sparsame und weise Anwendung geeigneter Zierstücke am rechten Ort Abwechslung und Stimmung hervorzurufen sehr wohl imstande war. Und gerade deshalb stand die Schau im Süden des reichgegliederten Ostchores von S. Sebald und schräg gegenüber der großzügigen Front des Rathauses an ihrem rechten Platz. Sie bestand (Taf. II) aus einem Erdgeschoß und einem Obergeschoß, die durch ein Gurtband getrennt waren. Ein unterkehltes Kranzgesims diente als oberer Abschluß. Das Erdgeschoß zeigte in seiner rechten Hälfte ein durch eine Verdachung geschütztes größeres Fenster, zu dem man über zwei Steinstufen herantreten konnte. Offenbar diente es zum Hereinreichen der zu beschauenden Gegenstände, welche von dem Schauamtmann oder seinen Gehilfen hier entgegengenommen wurden. Auf einer bei uns befindlichen späteren Darstellung eines Schembartlaufens vom Jahre 1539 (H. B. 2354, siehe Abb. 2) hatte das Fenster dreiteilige Form und konnte es in der unteren Hälfte ganz geöffnet werden. Außerdem war es durch Läden zu schließen. Auf der aus dem Ende des 16. Jahrhunderts herrührenden Darstellung in dem bei

14) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

15) Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg in der Bibl. des Germ. Mus. Bl. 127a und von Dotzauer a. a. O.

16) E. Reicke a. a. O. S. 1028.

17) Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, 3701.

18) Ebendort II, 2425.

(H. G. 3824) Abb. 6.

Giech'schem Besitz vorkommt. Die Blaumalerei ist schwarz konturiert, mit Ausnahme des Rankengewirrs. Gleichartige Fayencen sind in der städtischen Altertumssammlung in Würzburg. Das gekräuselte Ornament hat auch der, speckig und bläulich glasierte, einzelne Deckel H. G. 1628, auf dem der Hohenlohesche Löwe hockt als Träger der Wappenschilde von Hohenlohe und Öttingen. Der zugehörige Becher ist nicht vorhanden. Vollständige Exemplare auf Schloß Langenburg (in Württembergisch-Franken) und im Staatsmuseum in Stuttgart.[32]) Das erstere ist nicht bezeichnet, das letztere hat unten die Buchstaben O S und im Deckel O S W 1714. Die Bestellung dieser Ausstattungsstücke war wohl von der Familie der Braut, also von Öttingischer Seite ausgegangen, und da wir von keramischen Beziehungen zwischen Öttingen und Ansbach wissen — für die Fürstlich Öttingische Fayencefabrik wurden im Jahre 1735 Angestellte des Onoltzbacher Betriebs engagiert (vgl. Keram. Monatshefte 1905, S. 997) — so wäre hier ohnehin zunächst an Ansbach zu denken. Die Signaturen O S, OS W und G. Oswa können daher unbedenklich auf den genannten Georg Christian Oswald bezogen werden.

Noch unter Oswalds Direktion, wenn nicht schon zu Mathäus Bauers Zeit, scheint die Ansbacher Manufaktur nach Mustern von Rouen gearbeitet zu haben.[33])

32) Auf die Becher in Langenburg und Stuttgart haben mich die Herren G. H. Lockner und A. Stöhr in Würzburg freundlichst aufmerksam gemacht. Die näheren Angaben verdanken wir der Schloßverwaltung in L. und der Museumsdirektion in St.

33) Versuchsweise möchten die beiden Platten mit Rouendekor H. G. 427*, die den Eindruck von Versuchsstücken machen, für Ansbach in Anspruch zu nehmen sein. Ihre Marke (B mit einem Anstrich) ließe sich in diesem Sinne deuten. Wenn nämlich die Nürnberger Fayencemarke aus den aneinandergelehnten Buchstaben NB besteht, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß vorher schon eine analog aus den Anfangsbuchstaben der beiden Silben des Stadtnamens gebildete Ansbacher Fayencemarke (Ligatur AB) existierte. Es wäre nicht das einzige Beispiel, daß eine Fabrik von der älteren Konkurrenz das Prinzip der Markierung übernimmt.

Jacquemart beschreibt „un magnifique surtout de table appartenant à M. Edouard Pascal; il est orné de moulures élégantes et décoré en camaïeu bleu de bordures et lambrequins dans le style de Rouen. En dessous entre les baguettes de renfort appliquées pour soutenir la tablette, est l'inscription: Mathias Rosa im. Anspach." Von diesem Maler dürfte auch der à la Rouen dekorierte Untersatz H. G. 1606* herrühren: bezeichnet M R (verbunden, das R links oben offen wie in dem von Jacquemart mitgeteilten Facsimile). Ein anderer Träger des in Ansbach häufigen Namens: Johann Lorenz Rosa, „Porcelain"-Mahler, ehelichte 1728 (1. Nov.) eine Schwester des Bossierers und „Porcelain"-Drehers Johann Leonhard Popp. Kinder von ihm stehen 1736 (5. Juni) im Totenregister.

Ein Fayencemaler namens Johann Georg Taglieb läßt sich von 1722—1734 in Ansbach nachweisen. Heirat: 1722 (9. Juni); Tod von Kindern: 1723 (14. Nov.), 1724 (14. Aug.), 1728 (19. Aug.), 1734 (11. Juni); Tod der Frau: 1734 (25. Juni). Es ist wahrscheinlich derselbe Johann Georg Taglieb — nach dem Tod von Frau und Kindern mochte ihm die alte Heimat verleidet sein — der später in Rörstrand (vgl. Brinckmann, Führer S. 358) auftaucht. Als zweiter Nachfolger des ebenfalls aus Deutschland gekommenen Johann Wolff, der wohl mit dem gleichnamigen „Porcellain"-Mahler identisch ist, welchem im Jahre 1717 in Nürnberg auf der „Porcellain"-Fabrikanten Vorbitte der Schutz auf ein halbes Jahr verstattet wurde, war Johann Georg Taglieb von 1739—1741 Leiter der schwedischen Manufaktur und hat daselbst (nach einer freundlichen Mitteilung von Reichsantiquar Dr. Hans Hildebrand, Stockholm) vornehmlich Blumen und Blätterzweige in camaïeu-blau gemalt. Auch wurde gerade während dieser Periode in Rörstrand der Rouendekor gepflegt, auf den sich T. in Ansbach hatte einarbeiten können. Noch aus seiner deutschen Zeit stammt ein mit dem vollen Namen „Taglieb" signierter Enghalskrug, mit gewundenem Bauch und Zopfhenkel, im Gewerbemuseum in Nürnberg (VIII, 524). Die Malerei zeigt auf kleisterbläulichem Grund kleine hellblaue Vögel und (z. T. dunkle) Blümchen. Dieser bekannte Typus, den auch Bayreuth verwendete, ist im Germanischen Museum vertreten durch mehrere gleichartige Exemplare ohne Bezeichnung. Denselben Dekor hat auch die gewellte Schüssel H. G. 2098 die das Wappen der Nürnberger Familie Volckamer enthält, also wahrscheinlich für Nürnberg beansprucht werden darf. In Frankfurt gilt solche Ware als einheimisch und es mag wohl sein, daß die jüngeren Konkurrenzfabriken das Muster dorther haben.

Ob auch die Marke T. des Tellers H. G. 1573* auf Taglieb zu beziehen ist, steht dahin. Die vorzügliche Blaumalerei gibt ein ostasiatisches Vorbild wieder und der genarbte Rand erinnert an die bunten Fayence-Nachahmungen der chinesischen famille verte: das früher sogenannte Rehweiler Fabrikat.

Als vor fünf Jahren die erste Bestimmung der „Fayencen der grünen Familie", die „den feinsten und schönsten im 18. Jahrhundert in Deutschland erzeugten Fayencen zuzuzählen sind", als unhaltbar zurückgezogen wurde — die Ware ist nicht weniger denn ein halbes Jahrhundert älter als die Castell'sche Manufaktur — geschah es in der Voraussicht, daß sich wahrscheinlich Ansbach

als eigentlicher Herkunftsort künftig noch herausstellen werde. (Vgl. Jahresbericht 1903 des Museums f. Kunst u. Gewerbe in Hamburg.) Es ist dann weiter bemerkt worden (vgl. Gustav E. Pazaurek, Keramik des Nordböhm. Gewerbemuseums, Reichenberg 1905, S. 24 f.), daß der früher für denjenigen von Castell gehaltene quadrierte Schild, der sich u. a. auf der Rückseite des Tellers H. G. 3836 findet, auch das Hohenzollernwappen von Ansbach bedeuten kann. Denn da der Schild uni (nur in rot) gemalt ist, spielt die Farbe keine Rolle. — Der zu der Gruppe gehörige Henkeltopf H. G. 2256 zeigt das große 22-feldrige Wappen von Brandenburg-Bayreuth. Man hat daher auch an St. Georgen gedacht, wo, wie es scheint, schon um 1740 eine in manchem Betracht ähnliche Ware hergestellt worden ist. Doch gebührt Knöller keinesfalls die Priorität. Denn die älteren „Fayencen der grünen Familie" stammen tatsächlich aus Ansbach. Die dortige Manufaktur begann mit diesem Artikel wie es scheint zur Zeit des Wechsels in der Verwaltung, um 1730. Wesentlich daran beteiligt war Georg Christoph Popp, der schon 1722 in Ansbach nachweisbar ist (Hochzeitsregister, 18. Mai). Seine junge Frau, 23jährig, steht noch in dem gleichen Jahre im Totenbuch (15. Dez.). Damals war Popp nur „Porcellain"-Mahler. 1737 führt ihn der Hochfürstl. Brandenburg.-Onoltzbachische Adreß- und Schreib-Calender schon neben dem „Porcellain"-Verwalter Johann Georg Köhnlein als „Porcellain"-Gegenschreiber auf. In dieser Eigenschaft erscheint er ebendort noch 1742. Von 1747 ab finden wir ihn in dem Calender als „Porcellain"-Verwalter. 1769 erwarb er die Fabrik eigentümlich und erhielt den Titel eines Commercien-Commissarius. Als solchen führt ihn der Calender dann seit 1770 neben Johann Gottfried Popp, gleichfalls Commercien-Commissarius. 1791 war er anscheinend nicht mehr am Leben. (Der Calender des Jahres verzeichnet: Bey der Faience-Fabrique: Hr. Johann Julius Popp, Commercien-Commissarius; Hr. Georg Ludwig Popp, Commercien-Commissarius). Georg Christoph Popp hat es also noch weiter gebracht als Georg Christian Oswald. — Signierte Arbeiten von ihm, mit famille-verte-Dekor, finden sich in verschiedenen Sammlungen. Im Germanischen Museum ein Enghalskrug (H. G. 4627) mit der Bezeichnung P 1732. Deutlicher ist die Signatur eines Cylinderkruges mit Chinesen, im Münchener National-Museum: P O: 1734. Die Eigentümlichkeit, den Namen nicht auszuschreiben, aber groß, haben wir schon bei Oswald festgestellt. Auch die Vornamen gibt eine Marke, die Jännicke (M. V. 1342) auf einem jedenfalls der grünen Familie angehörigen „Humpen mit mattem Email (bunte Verzierung in harten, mit Schwarz schattierten Farben)" gelesen hat: G. C. P. 1730.

Aus der Sammlung Paul (Katalog Nr. 265) wurde der birnförmige famille-verte-Krug H. G. 186 erworben. Die Bezeichnung V Z — es ist kein Punkt zwischen den Buchstaben — beziehe ich auf einen Namensvetter, Landsmann und Zeitgenossen des bekannten Odendichters, auf den „Porcellain"-Maler Johann Leonhard Uz, der am 20. Mai 1727 in Ansbach heiratete und dort gelegentlich des Todes von Kindern auch 1728 (16. Sept.) und 1736 (16. Sept.) noch vorkommt. Wie bei den technisch ähnlichen Arbeiten der älteren Schmelzmaler steht die Signatur hier am Ansatz des Henkels. Aus der Gepflogenheit, Krüge auf dem schmalen Henkel zu bezeichnen, erklärt sich auch die ungewöhnlich winzige Signatur des

zur grünen Familie gehörigen Tellers H. G. 28 (auf der Unterseite, am Bodenrand). Es ist ein M., wohl die Abkürzung von Meyerhöfer.[84])

Wir mußten etwas länger bei der Ansbacher Manufaktur verweilen, weil sie in der Geschichte der süddeutschen Fayenceindustrie eine wesentliche Rolle gespielt hat. Besonders nachhaltig scheint Bayreuth von ihr beeinflußt worden zu sein. Auf die Verwandtschaft Knöllerscher Fabrikate mit der famille-verte hat neuerdings Pazaurek hingewiesen. Es erübrigt sich daher, hier darauf näher einzugehen. Nur der in Muffelfarben bemalte Cylinderkrug H. G. 184* sei besonders erwähnt. Dieses Cabinetstück ist mit Wahrscheinlichkeit auf den Buntmaler J. Chr. Danhofer zu beziehen, der im Jahre 1737 von Wien nach St. Georgen (vgl. Fr. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränk. Landes, 1901, S. 234) übersiedelte. Die Ornamentik (vergl. besonders die Halbrosette mit strahlender Mitte) und der Charakter der Chinesenszene erinnern sehr an Porzellane der Periode du Paquiers. Weitere Fayencen wurden Danhofer kürzlich von E. W. Braun zugeschrieben.

Der Nürnberger Manufaktur werden die wesentlichsten Anregungen anfangs durch den genannten Kaspar Ripp von Hanau-Frankfurt gebracht worden sein. Da die Erzeugnisse dieser Manufakturen jedoch schwer bestimmbar sind, tappen wir in Hinsicht auf die Frühzeit Nürnbergs im Dunkeln (vgl. Anm. 31). Der von Jännicke (S. 953) abgebildete, unbezeichnete, aber wohl sicher hierher gehörige Teller vom Jahre 1720 mit dem Selbstbildnis eines sonst in Nürnberg nicht nachgewiesenen Fayencemalers namens Christoph Andreas Leitzel (H. G. 2007) im Charakter der gleichzeitigen Fabrikherrenbilder von Tauber (Berlin, Hamburg) zeigt, daß damals in Nürnberg die in manchen Sammlungen als Hanau geltenden Schüsseln mit geteiltem Rand hergestellt wurden: Leitzel hat gerade eine solche Schüssel in Arbeit. Der Frühzeit Nürnbergs zuzurechnen ist wohl auch das große gebuckelte

34) Johann Mathias Meyerhöfer, „Porcelain-Staffierer und Verzierer" (so im Hochzeitsregister, wo begreiflicherweise mit Titeln und Würden nicht gekargt wird) heiratet 1719, 11. April; Kinder von ihm stehen im Totenbuch 1728, 9. Sept. und 17. Sept. — Johann Wolfgang Meyerhöfer, „Porcelain-Mahler und Vergülder" heiratet 1724, 12. Sept. Ein Kind von ihm im Totenbuch 1726, 12. Aug. — Ein Kind eines „Porcellan"-Malers Meyerhöfer (Vorname fehlt) steht 1734 im Totenregister (18. Juni). — Ich notiere noch folgende Namen von Ansbacher Fayencemalern: Georg Balthasar Bürckenkopf: Kinder im Totenregister 1726, 20. Sept. und 22. Dezbr.; im Totenregister 1730, 7. Juni noch der Eintrag: Georg Balthas. Bürkenkopf gewesener Bortslin Mahler alhier: ein Söhnlein, 7 Monat. — Jeremias (?) Bütsch: Kind im Totenreg. 1727, 10. Nov. — Jo. Paul Förster: heiratet 1733, 27. April. — Georg Hahn: seine Witwe heiratet den „Porzellan"mahler Johann Herrmann Mayer (vgl. S. 38, und Keram. Monatshefte 1905, S. 99 f.) 1733, 2. Juni. — Johann Jakob Hahn, Sohn des „Porcelain"-Brenners Johann Georg Hahn, heiratet 1726, 22. Okt.; ein Kind im Totenregister 1727, 2. Nov. — Christian Imanuel Kruckenberger: heiratet 1719, 7. Febr. u. stirbt im Alter von 32 Jahren 1730, 10. März. — Johann Albrecht Nestel: heiratet 1721, 18. März; ein Kind im Totenregister 1723, 5. Dez. — Johann Jacob Schmidt: heiratet 1724, 4. Sept. — Johann Michael Schnell (vgl. Keram. Monatshefte 1905, S. 99 f.) heiratet 1726, 14. Okt.; ein Kind im Totenregister 1728, 7. May. — Johann Bernhard Westennacher: ein Kind im Totenregister 1710, 18. März. — Im Totenregister 1717, 6. Mai, ein Kind von Johann Heinrich Wochenfeld „Porcelin"-Mahler (demselben, der 1721 ohne Erfolg versuchte, in Straßburg eine „Porzellan"fabrik anzulegen: vgl. Bucher, Gesch. d. techn. K. III 471 und Stieda, Die keram. Industrie in B., S. 11).

(H. G. 1812, 1813) Abb. 7.

Kühlbecken H. G. 1148 mit derb modellierten Masken als Handhaben: die vorzügliche Blaumalerei ist von dem Meister mit dem Pfundzeichen gemarkt. Ein erstklassiges Stück der gleichen Signatur, einen prachtvollen Teller mit Delftischem Reichtum der Scharffeuerpalette — sattes Grün, Rot (und Rosa) in der blauen Zeichnung — bewahrt das National-Museum in München (No. 935). Im Grün und im Gelb excellierte gegen Ende der 20er Jahre Grebner. Eine anonyme wellige Schüssel von ihm, mit schlecht gezeichneter Landschaft: H. G. 2309. — Der Blaumaler B. liebt Chinesenszenen und verrät auch durch die Spiegelrahmung (Schuppenmuster) des Tellers H. G. 1572*, die genau so in der grünen Familie vorkommt, seine Verwandtschaft mit Ansbach. Die Marke B findet sich noch unter dem Teekännchen H. G. 865, das ein Böttgermodell (vgl. H G. 4713) copiert. Als ein Prachtstück kräftiger Blaumalerei, J. A. Marx nahestehend, wäre die große oblonge Platte H. G. 6992 hervorzuheben. Von Johann Andreas Marx selbst, im dreiknöpfigen Deckel kalligraphisch signiert und datiert 1733 ist die Wöchnerinnenschale H. G. 3806, mit zierlichen blauen Ranken. Aus der späteren Periode sei ein wesentlich in Grün und Gelb nach J. E. Nilson gemalter Cylinderkrug notiert (H. G. 2704*). Eine gleichartige, noch vorzüglichere Schnabelkanne mit der Marke des Georg Kordenbusch und dem Datum 1761, nach Nilsons „charmes du portrait", befindet sich im Gewerbemuseum in Nürnberg.

Von den übrigen süddeutschen Manufakturen wird Göggingen durch eine Seltenheit — ein Paar weißer Figuren (H. G. 1812, 1813, Abb. 7) interessant vertreten. Als ein besseres Stück kann ein Crailsheimer Cylinderkrug, mit einem Eichzweig als Henkel, erwähnt werden (H. G. 1931*). Von Schretzheim sind nur ganz schlechte späte Sachen vorhanden. Diese Manufaktur hat jedoch, wenn die Pfeilmarke zu Recht auf sie gedeutet wird, ganz wundervolle Fayencen geschaffen, in entzückend

frischen und pikanten Farben, u. a. Tafelaufsätze in Gestalt von Delphinen, in Gräflich Giech'schem Besitz (Fideicommiß). An Mosbacher Fayence ist außer einer Saucière (H. G. 2474*), die zu einem in mehreren Teilen in der Würzburger Sammlung befindlichen Service gehört, eine große Platte (H. G. 1663) mit bunten Blumen und Astrand (Bossierermarke W) zu erwähnen. Verzeichnen wir noch einen weißen, zart rosa getönten Krautskopf (H. G. 5344*) mit ungemein lebendig gekräuselten Blättern, ein nicht nur technisch außerordentliches Kunstwerk unbestimmter Herkunft, ferner einen Höchster Tafelaufsatz von Johann Zeschinger (H. G. 6155*) und aus Norddeutschland eine Vegesacker Terrine (H. G. 1448*), sowie einen Braunschweiger Rexkrug mit der Marke v. Hantelmanns (H. G. 2578*), so sind die interessanteren Stücke der leider noch etwas lückenhaften Reihe schon genannt.

(Fortsetzung und Schluß folgt.)

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Magister F. Ch. Laukhards Leben und Schicksale. Von ihm selbst beschrieben. Deutsche und französische Kultur- und Sittenbilder aus dem 18. Jahrhundert. Bearbeitet von Dr. Viktor Petersen. 2 Bände. Stuttgart, Verlag von Robert Lutz. 1908. Broschiert 11 Mk., geb. 13 Mk.

Die Wege zur Unsterblichkeit sind verschieden, daß sie aber ein verkommener Lump durch die cynische Beschreibung seines verfehlten Lebens erreicht, ist gewiß eine seltene Ausnahme. Laukhard hat Aufnahme in der deutschen Biographie gefunden. Und weil die literarische Produktion unserer Tage nicht reichlich genug fließt, um dem Unternehmungsgeist unserer Verleger und dem Bildungshunger unseres Volkes Genüge zu tun, ist von den vier ersten Bänden seiner fünfbändigen Lebensbeschreibung ein gekürzter Neudruck in zwei Bänden veranstaltet worden, dessen Berechtigung durch den Hinweis auf die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Memoiren gerechtfertigt wird.

Laukhard ist 1758 in Wendelsheim in der Unterpfalz im heutigen Rheinhessen als Sohn eines Pfarrers geboren. Sein Vater war ein Aufgeklärter und daneben Alchymist, über dem Suchen nach dem großen Magisterium konnte er sich der Erziehung des Sohnes nur wenig widmen, auch die Mutter, offenbar eine schwache Frau, bekümmerte sich wenig um den Sohn. So blieb dieser einer Tante überlassen, die ihn abgöttisch liebte, seine Streiche bewunderte und ihn schon mit sechs Jahren dem Trunk zuführte, dem sie selbst ergeben war. Über geschlechtliche Dinge wurde der Knabe durch das Gesinde vorzeitig aufgeklärt. Hat sich der Vater um die Erziehung des Sohnes nicht genügend angenommen, so hat er ihn doch unterrichtet und sein Unterricht war nicht schlecht. Laukhard lernte leicht und gern. Mit Unterbrechung durch den kurzwährenden Besuch von Schulen in Dolgesheim und Grünstadt blieb er im elterlichen Hause, bis er die Universität bezog. In diese Zeit fällt auch seine Verlobung mit der Tochter eines Amtmanns. Der Verbindung stand der Unterschied der Konfession im Wege. Laukhard war sofort zum Übertritt zum Katholizismus bereit und hatte schon Einleitungen dazu getroffen, als sein Vater, der die Verlobung gebilligt hatte, davon erfuhr und den Schritt verhinderte. Um die Beziehungen zu unterbrechen, brachte er ihn auf die Universität nach Gießen. Das Mädchen ist dem Geliebten, auch als alle Hoffnung auf Vereinigung geschwunden und er sich durch seinen Lebenswandel als unwürdig gezeigt hatte, treu geblieben und unvermählt gestorben. Laukhard hatte doch auch gute Eigenschaften. Er charakterisiert sich selbst in der Vorrede zu seiner Lebensbeschreibung richtig: Ich war ein Mensch von guten Fähigkeiten und von gutem Herzen. Falschheit war nie mein Laster; und Verstellung habe ich erst späterhin gelernt und geübt, nachdem ich vieles schon getan und getrieben hatte, dessen ich mich schämen mußte. Mein Vater hatte mir guten Unterricht verschafft, und ich erlangte verschiedene recht gute Kenntnisse, welche ich meiner immer fortwährenden Neigung zu den Wissenschaften verdanke. Meine Figur war auch nicht häßlich. Da war es denn doch schade, daß ich verdorben und unglücklich ward. Aber ich wurde es und fiel aus einem dummen Streich in den anderen, trieb Dinge, worunter auch wirkliche gröbere Vergehungen sind, bis ich endlich aus Not und Verzweiflung an allem Erdenglück die blaue Uniform anzog.

War Laukhards Erziehung falsch gewesen, so wurde er nunmehr einem falschen Berufe entgegengeführt. Der Vater, der glaubenslos war und im Sohn den Glauben und die Achtung vor seinem eigenen Stande leichtfertig, ja frivol vernichtet hatte, bestimmte ihn, Theologie zu studieren. Laukhard hat gewiß nicht eifrig studiert, aber er hat die Studien auch nicht direkt vernachlässigt, wohl auch zuweilen einen Anlauf zu ernstem Arbeiten genommen. Mit Behagen hat er an dem wüsten Treiben der Gießener Studenten teilgenommen. Auf ihm verweilen seine Schilderungen, welchen hier kulturgeschichtliche Bedeutung nicht abzusprechen ist. Laukhard war drei Jahre in Gießen, zwei Jahre in Göttingen, 1779 kam er nach Hause.

Er bemüht sich nun, eine Pfarrstelle zu erhalten, aber vergebens. Seine Berichte gewähren Einblick in die tiefe Kläglichkeit der kleinstaatlichen Verhältnisse jener Zeit. Ihn haben seine Mißerfolge wenig angefochten, er lebt ebenso fröhlich und liederlich weiter, wie auf der Universität. Da und dort tritt er auch als Prediger auf und findet bei den Bauern Anklang. Endlich wird er Vikar in Obersaulheim, hat auch einige Aussicht, der Nachfolger des Pfarrers zu werden, aber diese Hoffnung wird zu nichte und unvorsichtige Reden haben sogar die Enthebung vom Vikariat zur Folge. Nun weist ihn auch der Vater von sich. Freunde nehmen sich seiner an und er wird Jäger, Kellermeister und Sprachlehrer bei einem Major von Goldenberg, aber er hält nicht lange aus, sondern reist mit einem Freund und Gönner nach Straßburg. Nun wendet sich ihm der Vater wieder zu und schlägt ihm vor, noch ein Jahr in Halle zu studieren. In Halle nimmt sich Semler, der Begründer der kritischen protestantischen Theologie, seiner an, er gibt am Waisenhause lateinischen, griechischen und hebräischen Unterricht, hört mehrere Vorlesungen und empfindet bald die seligen Folgen eines ordentlichen Lebens. Auf Semlers Rat hält er auch privatim Vorlesungen über deutsche Reichsgeschichte. Dann erwirbt er den Grad eines Magisters und die venia legendi an der Universität. Seine Vorlesungen fanden Beifall. Aber sein Leichtsinn verleitet ihn immer wieder zu Ausschreitungen, die ihn gesellschaftlich schädigen und in Schulden stürzen. Abermals entzieht ihm der Vater seine Hilfe, da läßt er sich an Weihnachten 1783 als Soldat anwerben.

Der Soldatenstand, so gering sein Ansehen war, behagte Laukhard. Der Dienst war leicht, er war bei seinen Vorgesetzten beliebt, fand Gesellschaft, die ihm zusagte und konnte nach seinen Neigungen leben. Auch die Versöhnung mit dem Vater kam zustande. Im Mai 1784 machte er die Revue bei Magdeburg mit und sah den großen König zum erstenmal. Er schreibt: Sein Anblick erschütterte mich durch und durch; ich hatte nur Auge und Sinn bloß für Ihn! Auf Ihn war ich und alles konzentriert! Viele tausend Persönlichkeiten in eine einzige umgeschmolzen! Ein Heer, eine Handlung!

Der Vater wollte den Sohn, den er vom Soldatenstand nicht befreien konnte, wenigstens noch einmal sehen und im Winter 1786 erhielt Laukhard gegen eine Kaution von 150 Reichstalern Urlaub. Wohl wünschte der Vater, er solle in der Pfalz bleiben, aber Laukhard traute sich nicht die Kraft zu, ein geregeltes Leben zu beginnen und festzuhalten, er kehrte in die Garnison zurück. Im Frühling 1789 starb der Vater. 1790 machte Preußen gegen Österreich mobil. Laukhards Regiment zog nach Berlin und dann nach Schlesien. Er teilt einiges über die Lebensverhältnisse der schlesischen Bauern mit. Nach Abschluß des Reichenbacher Vertrags kam er wieder in seine Garnison Halle zurück, gab wieder Stunden und schrieb seine Lebensbeschreibung. Damit endet der erste Band, er bewegt sich zu sehr auf den unteren Stufen menschlichen Daseins, um wirkliche Teilnahme erregen zu können.

Interessanter ist der zweite. Laukhard macht den unglücklichen Feldzug gegen Frankreich 1792 mit, gerät durch ein seltsames Unternehmen, zu dem er sich leichtsinnig bestimmen läßt, in Beziehung zu den Führern der Revolution im östlichen Frankreich und kommt nach merkwürdigen, wechselvollen Schicksalen wieder nach Halle.

Das Regiment zog am 14. Juni 1792 von Halle aus, kam am 9. Juli nach Coblenz und nach 12 Tagen in ein Lager bei Trier. Mitte August wurde der Vormarsch nach der Grenze aufgenommen, die am 19. überschritten wurde. Und nun begann alles Elend, das der schlecht organisierte, unklar geführte Feldzug, das ungenügende Verpflegung und unendliches Regenwetter mit sich brachte. Ein großer Teil der Truppen erkrankte und die Lazarete waren schlecht. Longwy und Verdun kapitulierten, am 19. September folgte die Kanonade bei Valmy und nach ihr der klägliche Rückzug. Laukhard schildert alles das anschaulich und ohne starke Erregung. — Inzwischen war Custine in Deutschland eingefallen und hatte Mainz und Frankfurt genommen.

Die Verbündeten wandten sich gegen ihn, Frankfurt und Mainz wurden wieder geräumt und die Preußen belagerten Landau. Hier wurde Laukhard plötzlich auf die abenteuerlichste Weise unter die Franzosen geworfen. Es war bekannt geworden, daß er den Volksrepräsentanten von Landau Dentzel kannte und er wurde aufgefordert, diesen durch die Aussicht auf eine reiche Belohnung zu bestimmen, die Übergabe der Festung herbeizuführen. Die Unterhandlungen wurden durch den Prinzen von Hohenlohe eingeleitet und der leichtsinnige Mann ging nach einigem Bedenken auf den gewagten Antrag ein, seine genaue Instruktion erhielt er direkt vom Kronprinzen von Preußen. So ging er in der Nacht des 27. September 1793 mit Genehmigung seiner Vorgesetzten als Überläufer in die Festung. Dort wurde er wohl aufgenommen und von Dentzel als alter Bekannter empfangen. Schon nach wenigen Tagen führte er übereilt und unbedacht seinen Auftrag aus, aber Dentzel wies ihn bestimmt ab, wohl versprach er ihm Schonung und Geheimhaltung seines Versuchs, aber er bedrohte ihn für den Fall der Wiederholung mit dem Tode und ließ ihn überwachen. Es scheint aber, daß die Sache doch nicht ganz geheim blieb. Bald darauf geriet Dentzel in den Verdacht des Verrats, es entstand ein Aufruhr gegen ihn, er wurde abgesetzt und verhaftet. Auch Laukhard schien verdächtig und wurde vor einem Sicherheitsrat und danach noch von General Laubadère verhört, er wußte aber den Verdacht von sich abzuwenden, sprach auch für Dentzel, doch blieb dieser zunächst noch gefangen. Erst ein mißglückter Ausfall Laubadères gab Veranlassung, ihn wieder in sein Amt einzusetzen. Es folgte die Beschießung und am 28. Dezember wurde Landau von den Franzosen unter Feuvre entsetzt, die Preußen waren abgezogen.

Die Überläufer wurden nach dem Innern des Landes abgeführt. Laukhard bekam Lust, in französischen Dienst zu treten. Er meldete sich in Macon zu den Sansculotten, wurde von da nach Lyon gewiesen und fand dort Aufnahme. Von Lyon wurde er mit einem Trupp von 150 Mann nach Grenoble gesandt, als sie dort ihren General nicht antrafen, zogen sie weiter nach Valence und Avignon. Dort verließ er die Armee revolutionnaire wieder und ließ sich einen Paß nach Lyon geben. In Lyon geriet Laukhard mit einem Offizier der Sansculotten in Streit, es kam zum Zweikampf und er erhielt einen Degenstich in die Brust. Ohne die Heilung vollständig abzuwarten, ging er weiter und kam krank nach Dijon. Er fand im Hospital Chailler Aufnahme und wurde nach einiger Zeit Krankenpfleger. Aber diese stille Lebensart behagte ihm nicht lange, er nahm seine Entlassung. Nun brachte er sich als Sprachlehrer fort und lebte behaglich in Dijon. So hätte er wohl abwarten können, daß den Deserteuren die Rückkehr gestattet wurde, aber unbedacht stürzte er sich nochmals in große Gefahr. Er schrieb an den Repräsentanten Dentzel nach Paris und bat ihn, ihm einen Paß nach der Hauptstadt anszuwirken. Aber Dentzel war wegen der Landauer Affäre in Untersuchung und Laukhards Brief kam an den Wohlfahrtsausschuß. Acht Tage später wurde er gefangen gesetzt und in Macon vor Gericht gestellt. Die Untersuchung wurde gelinde geführt und er trotz widersprechender Aussagen freigelassen. Er kehrte nach Dijon zurück. Seine Wunde brach wieder auf und im Dezember 1794 ging er wieder ins Spital. Aber es war ihm nicht mehr behaglich in Frankreich, denn Dentzels Lage war immer noch unklar und Laukhard mußte immer noch fürchten, wegen seines Unternehmens in Landau geköpft zu werden. Er wandte sich deshalb an seinen Freund Bispink in Halle und bat ihm, in einem Briefe an den Kommandanten Belin von Dijon zu bezeugen, daß er in Altona geboren sei. Bispink stellte nun zwar kein falsches Zeugnis aus, brachte aber die nötigen Angaben in einem Briefe an, teilte ihm mit, daß er in Preußen vom Soldatenstande befreit sei und schickte ihm einen Paß nach Halle. Die Sache wurde wohlwollend behandelt und Laukhard war frei. Er eilte, nach Basel zu kommen, von wo er nach Zürich wollte, doch das wurde ihm nicht gestattet, er wandte sich deshalb nach Baden. Das Fortkommen war schwierig, es wurden nur Pässe auf kurze Strecken ausgestellt und die nicht immer. So kam es, daß Laukhard in Freiburg einem Werber der Emigranten in die Hände fiel. Der Dienst behagte ihm nicht und er entlief, doch nur um sofort bei den schwäbischen Kreistruppen einzutreten, denn von diesen hoffte er durch die Fürsprache des Kronprinzen von Preußen frei zu werden. Das geschah auch. Sein Oberst ließ ihn ungern ziehen und ließ sich nicht überzeugen, daß es ihm im Preußischen wohl gehen würde. Schon zwanzig Monate später, als Laukhard den zweiten Teil seiner Biographie abschloß, hatte er eingesehen, daß der Oberst recht hatte. Der Soldatenstand mit seiner regelmäßigen Zucht war der einzige, in dem Laukhard gedeihen konnte.

Der Neudruck bricht mit der Entlassung aus dem schwäbischen Heere ab. Ein Schlußkapitel berichtet noch über vergebliche Versuche eine feste Lebensstellung zu erlangen. Am 29. April 1822 ist Laukhard als Privatlehrer in Kreuznach gestorben.

Wird die Frage gestellt, welche kulturgeschichtliche Bedeutung der Biographie Laukhards zukommt, so ist zunächst auszusprechen, daß sie für die Kulturgeschichte im engeren Sinne überhaupt nicht in Betracht kommt. An der hohen geistigen Bildung seiner Zeit hat er trotz seiner Magisterwürde keinen Teil. Sittengeschichtlich sind seine Schilderungen aber höchst interessant, allerdings auch nur nach der negativen Seite. Wenn er uns die Korruption in den kleinen Staaten des Reichs, den tiefen Stand des Familienlebens im Elternhause, das wüste Treiben in den Studentenverbindungen, die kümmerliche Lage des Heeres in den späten Lebensjahren Friedrich des Großen und unter Friedrich Wilhelm II., das verheerende Treiben der Emigranten in Coblenz u. a. schildert, so dürfen wir nicht übersehen, daß trotz dieser Erscheinungen das sittliche und geistige Leben des deutschen Volkes wie seine wirtschaftlichen Verhältnisse aufsteigende waren. Wir haben genug Schilderungen aus Laukhards Zeit, um ermessen zu können, daß im großen und ganzen im deutschen Hause Zucht und Ehrbarkeit herrschten, daß sittliche Festigkeit und ernste Arbeit ihre Früchte trugen. Wir wissen, daß die Geisteswissenschaften, wie die Literatur und die Musik auf einer unerreichten Höhe standen, daß sich eine strenge und ernste deutsche Kunst vorbereitete. Laukhard schildert uns Symptome der Auflösung, welche im Beginne des 19. Jahrhunderts in fürchterlicher Weise eintrat. Das Unwetter, das von Frankreich her über Deutschland hereinbrach, hat verwüstend, aber es hat auch reinigend gewirkt. Dem politischen Zusammenbruch folgte unmittelbar die Erhebung, sie wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die Männer, die sie durchführten, schon bereit gewesen wären, wenn ihnen nicht ein starkes und mutiges Volk zur Seite gestanden wäre. Äußerlich arm, innerlich reich ist Deutschland aus den langen Kriegen hervorgegangen.

Laukhard besaß eine gute Beobachtungsgabe und gesunden Menschenverstand, aber seine Reflexionen gehen nie in die Tiefe, sie enthalten manches Richtige, vieles Oberflächliche. Die politischen Betrachtungen im zweiten Teil sind Kannegießereien, wie man sie zu seiner Zeit an vielen Biertischen hören mochte. So tut man ihm zu viel Ehre an, wenn man ihn einen Philosophen nennt. Der Wert seiner Schilderungen liegt in der frischen Wiedergabe der Beobachtungen. Als kulturgeschichtliche Quellen sind sie nur im Zusammenhalt mit anderen und auch da nur mit Kritik zu verwerten. Bezold.

Friedrich Oelenhainz. Ein Bildnismaler des 18. Jahrhunderts. Sein Leben und seine Werke dargestellt von Professor L. Oelenheinz, Coburg. Mit 36 Lichtdrucktafeln und 42 Abbildungen im Text. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. 1907. 91 Seiten. 2.

Den „Beiträgen zur Biographie des Porträtmalers Aug. Friedrich Oelenhainz" in den „Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte" N. F. IV (1895) S. 104 ff. hat L. Oelenheinz im vorigen Jahre eine umfangreiche und vortrefflich ausgestattete Monographie über den Künstler folgen lassen. Wer Einblick in die Forschungsart des Verfassers hat gewinnen, seinen keine Mühe scheuenden Fleiß und seine zähe Ausdauer hat kennen lernen und das vorliegende Werk in seinem Entstehen und Fortschreiten hat beobachten können, der wird von vornherein wissen, daß wir es in der nunmehr abgeschlossenen Arbeit mit einem Buche zu tun haben, deren Gründlichkeit und Zuverlässigkeit kaum zu übertreffen ist, mit einer wissenschaftlichen Leistung ersten Ranges. Und die Lektüre und Prüfung des Buches bestätigt dieses Urteil im vollsten Maße. Was nur Literatur, Denkmäler und archivalische Quellen herzugeben vermochten, wurde heran gezogen und zu einem klaren und eindrucksvollen Bilde von dem Leben und Schaffen des seinerzeit hochgeschätzten und viel beschäftigten, dann aber jahrzehntelang nahezu vergessenen Porträtmalers Oelenhainz (1745—1804) vereinigt, der so vor uns gewissermaßen aus dem Nichts neu erstand. Die größten Schwierigkeiten machte das Zusammenfinden und Zusammenbringen seines weitverstreuten, zumeist in Privatbesitz befindlichen „Werkes"; und hier werden auch ein stets fortgesetztes Forschen und der Zufall vielleicht im Laufe der Zeit noch einzelne Lücken ausfüllen, Verschollenes wieder zutage fördern helfen.

Daß der Verfasser in einzelnen Punkten über das seiner Arbeit gesteckte natürliche Ziel erheblich hinausgeschossen ist, wie in der Aufzählung auch der aus zweiter oder dritter Hand her-

geleiteten modernen Reproduktionen Oelenhainzscher Bildnisse oder in der genauen Erforschung und Feststellung der Nachkommen der Schwestern des Vaters oder der Geschwister der Mutter Oelenhainz': dieser Überschuß und Überfluß wird den genealogischen Neigungen des Verfassers, des Mitherausgebers der „Heraldisch-genealogischen Blätter," und verwandtschaftlichen Regungen gern zugute gehalten werden. Nicht ganz so leicht vermag man sich über den Telegrammstil, in dem fast das ganze Buch geschrieben ist und der manchem Leser den Genuß beeinträchtigen wird, hinwegzusetzen, wie auch hie und da die Anordnung des Stoffes zu wünschen übrig läßt.

So ist in dem ersten, das Leben und den Entwicklungsgang des Künstlers schildernden Teil des Buches (S. 1—36) nicht recht einzusehen, weswegen ein Kapitel über den Nachlaß des Meisters und die Versteigerung dieses Nachlasses (Kap. 9), sowie ein „Rückblick" überschriebenes Kapitel (10) der Schilderung seiner letzten Lebenstage (Kap. 11) vorangehen. Der zweite Teil zählt nach Art der räsonnierenden Verzeichnisse die bisher bekannt gewordenen Oelenhainzschen Werke auf und beschreibt sie genau. Ein erster Abschnitt umfaßt hier die Ölbilder und Pastelle (S. 37—59), ein zweiter die Handzeichnungen (S. 59—60), ein dritter die „Kupferstiche u. s. w., welche nach Oelenhainzschen Bildern bis zum Jahre 1904 erschienen sind" (S. 60—64). Es folgen sodann als Beilage 1 „Bemerkenswertes aus dem Nachlaßverzeichnis" (S. 65 und 66) und ferner als Beilage 2 und 3 die genealogischen Untersuchungen des Verfassers (S. 67—79), worauf ein spezialisierter Quellennachweis nebst sonstigen Anmerkungen, ein gut gearbeitetes Namen- und Sachregister und ein Verzeichnis der Subskribenten den textlichen Teil des Buches beschließen, dem wir gerade auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts eine zahlreiche Nachfolge von gleicher Gewissenhaftigkeit und Gediegenheit wünschen möchten.

Th. Hampe.

Friedrich Frieß, Leben der Ehrwürdigen Mutter Maria Theresia von Jesu Gerhardinger, Gründerin und erste Generaloberin des Ordens der armen Schulschwestern de Notre Dame. München, J. J. Lentnersche Hofbuchhandlung 1907.

Der Verfasser war 27 Jahre hindurch der Spiritual des Ordens, hatte die Oberin Maria Theresia von Jesu noch persönlich gekannt, und war daher der berufene Mann, ihre Biographie zu schreiben. Ihm zuerst erschlossen sich auch die reichen Schätze des Münchner Ordensarchives zu systematischer Durchforschung und so war er in der Lage, die erste quellenmäßige und exakte Schilderung des Lebens der Karoline Gerhardinger, wie sie mit ihrem weltlichen Namen heißt, zu geben. Das Buch hat dadurch seinen festen Platz in der Ordensgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Karoline Gerhardinger (1797—1879) war eine Frau von seltener, bewunderungswürdiger Energie, und wenn heute von 8000 Schwestern 184 000 meist armer Kinder in Deutschland, Österreich und Amerika unterrichtet werden, so ist das ihr Werk, mag auch die Anregung dazu von anderer Seite ausgegangen sein. Ihr Leben ist schweren Schicksalen unterworfen gewesen, aber es berührt ungemein sympathisch, sie in der heftigen Fehde mit dem Münchner Erzbischof oder im Kulturkampf, in dem sie über 30 ihrer Filialen auf preußischem Boden verlor, immer mit der gleichen sichern Kraft ihres Amtes walten zu sehen.

Der Orden der armen Schulschwestern hat seinen Ursprung im Zeitalter der Säkularisation, genauer im Jahre 1809, als die in gleicher Richtung wirkenden Chorfrauen de Notre-Dame aus Stadtamhof ausgewiesen wurden. Damals faßte der Dompfarrer Wittmann den Plan, diesen Schulorden zu erneuern, und das Werkzeug in seiner Hand wurde alsbald Karoline Gerhardinger. Um sie sammelten sich andere; sie begannen ein gemeinsames, zurückgezogenes Leben und pflegten den Unterricht armer Mädchen. Die ersten Versuche, ein Kloster ins Leben zu rufen, mißglückten; erst 1833 wurde dieses Ziel in Neunburg vorm Wald in der Diözese Regensburg erreicht. Die Statuten, nach denen die junge Genossenschaft sich einrichtete, waren in der Hauptsache die Regeln der Chorschwestern von Notre-Dame, deren Nachfolgerinnen sie ja geworden waren. Es begann eine Entwicklung, die beredtes Zeugnis ablegt von der kolonisatorischen Triebkraft, die noch heute in der katholischen Kirche steckt: in den ersten drei Jahrzehnten konnten 68 Filialen eröffnet werden. Schon 1847 griff die Bewegung nach Amerika über, wo sie heute in noch vollerer Blüte steht als im Mutterland. H. Stierling.

ERHARD SCHÖN ALS MALER.

Von Dr. HANS STEGMANN.

(Mit 1 Tafel.)

Die Geschichte der Nürnberger Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hat viel früher und viel eingehender den Gegenstand kunstwissenschaftlicher Betrachtungen gebildet, als die mancher anderer deutscher Gaue. Der Grund liegt einmal in der historischen Bedeutung Nürnbergs als eines der Kulturmittelpunkte des alten deutschen Reichs, dann im Besitze Nürnbergs an Künstlern ersten Ranges um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Aber, um von dem beliebtesten Studienobjekt, der Malerei, zu sprechen, die Forschung hat sich nicht begnügt, in einer schon kaum mehr zu übersehenden Einzelliteratur Albrecht Dürer, seine Vorläufer und seine direkten Nachfolger unter die Lupe zu nehmen, die Anläufe in das in Nürnberg besonders reich fließende Material der Geschichte der Malerei, der sich die der graphischen Künste sachlich berechtigt anschließt, einige Ordnung zu bringen, sind immer noch im Zunehmen begriffen. Dem Eifer nach Aufhellung der Malergeschichte Nürnbergs verdankt die Kunstgeschichte in speziellen wie zusammenfassenden Darstellungen in den letzten Jahren recht bemerkenswertes neues Material; es sei nur beispielsweise auf die ergebnisreiche Herausarbeitung Wolf Trauts verwiesen. Im allgemeinen ist die Sichtung des Materiales, soweit es der graphischen Kunst angehört, weiter gediehen, als die des gemalten. Zu den Meistern, welches Wort hier aber durchaus keinen lobenden Sinn haben soll, die in der fast überreichen Buchverlagstätigkeit Nürnbergs in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einen gewissen Namen und eine gewisse Beachtung gefunden, gefunden, gehört auch Erhard Schön. Nach Doppelmeyer, der ihn zuerst erwähnt, ein Kupferstecher (?) und Maler, der sich Dürer enge anschloß.

Über die Lebensverhältnisse und den Entwicklungsgang des Erhard Schön hat die bisherige Forschung (die Literatur ist in der Hauptsache im Katalog von Campbell Dodgson zusammengestellt) sehr wenig eruieren können. Wir wissen aus seinen bezeichneten Holzschnitten nur so viel, daß er von 1515 bis 1538 tätig war. Die Doppelmeyerische Angabe, daß Erhard Schön auch Maler war, vermutlich hat Doppelmeyer auch keine Gemälde von ihm gekannt, sondern nur den Beruf des Malers und Kupferstechers anstatt Holzschneider gedankenlos niedergeschrieben, war in der Fachliteratur zu keiner authentischen Bestätigung gekommen.

Bezüglich der Lebensdaten des Künstlers will ich nicht unterlassen, einige mir durch die Güte von Dr. H. Heerwagen zugekommene Notizen aus einem Rechnungsbuch des Dr. Christof Scheurl hier kurz zu erwähnen. Einmal wird er als Hersteller (Restaurator) von Familienbildern genannt, das andere Mal scheint es sich um immerhin etwas künstlerische Tätigkeit zu handeln. Der Kardinal und Fürstbischof von Trient, Bernhard von Cles, befand sich in den Jahren 1531—33 wegen eines

offenbar für das Castello di Buonconsiglio bestimmten Kunstbrunnens mit Dr. Christof Scheurl in Unterhandlung. Es scheint sich um eine Art Konkurrenz unter den Nürnberger Künstlern gehandelt zu haben, zu der der Vischersche Apollobrunnen im neuen Schießgraben den Anlaß gegeben haben dürfte. Scheurl schreibt auf, daß ihm der Kardinal für eine übersandte „prunnen visirung" von „erhart schon" 1 fl. 4 h. 6 ß schulde. Vielleicht handelt es sich übrigens gar nicht um einen selbständigen Entwurf, sondern eine Abbildung des gedachten Apollobrunnens. Jedenfalls geht aber so viel daraus hervor, daß Schön in jenen Jahren nicht, wie Dodgson aus Anlaß von Schöns Tätigkeit für böhmische Buchdrucker annehmen möchte, in Prag geweilt haben dürfte. Die Angaben Rettbergs, Naglers u. a. über Geburt und Tod sind unbeglaubigt, besonders die, daß Schön 1482 geboren sei, ist bloße Mutmaßung. Doppelmeyer hat bei seiner Angabe, daß Schön um 1550 gestorben sei, wohl auch keinen sicheren Anhalt gehabt; 1561 erschien noch eine letzte Ausgabe des „Büchleins" über die Perspektive, die natürlich ebensogut wie die 1542 erst nach dem Tode herausgegeben sein kann.

Zuschreibungen ohne nähere Angaben, wie die Rieffels (Zeitschr. f. b. K. N. F. XIII, S. 211), woraus nicht einmal hervorgeht, welches Bild in Heilsbronn er Schön zuschreiben will, haben sich entweder nicht bestätigt, oder beruhen, wie die angebliche Professor Hausers über das Bamberger Bild in der St. Gangolphskirche mit den 7 Seligkeiten Mariä, nur auf äußeren Anhaltspunkten zwischen Bild und beglaubigtem Holzschnitt (großer Rosenkranz, Passavant 35).

Den Anlaß, mich mit Erhard Schön als Maler zu beschäftigen, bot die Auffindung einer signierten Holztafel mit der Darstellung der Geschichte von Cimon und Pero. Diese Holztafel, arg vernachlässigt und heruntergekommen, fand ich im Germanischen Museum unter alten, meist sehr minderwertigen „Denkmälern" der Kunst- und Kulturgeschichte auf einem Dachboden, wohin sie vermutlich wegen ihrer schlechten Erhaltung, dann wegen des allzuprüden Augen vielleicht anstößigen Inhalts, vielleicht aber auch wegen ihrer tatsächlich recht geringen Qualität vor Jahrzehnten verbannt worden sein mag. Wann und von wem sie dem Museum übergeben wurde, ließ sich bis jetzt nicht feststellen, da das Bild in keinem Katalog aufgeführt ist.

Der vor zwei Jahren gemachte Fund ließ es kaum wahrscheinlich erscheinen, daß sich die Kunstliteratur schon mit dem Bild beschäftigt habe. Während der Niederschrift dieser Zeilen wurde ich durch eine mir liebenswürdiger Weise von Dr. Th. Hampe zur Verfügung gestellte Zettelnotiz auf einen kurzen Aufsatz in den Nrn. 511 und 512 des Korrespondenten von und für Deutschland, Jahrgang 1873, aufmerksam, der sich mit dem Cimon- und Perobild beschäftigt. Er stammt aus der Feder von Chr. Mehlis und spricht von der vor einigen Jahren (vor 1873) gemachten Entdeckung des Bildes. Danach hat der damalige Vorstand der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums A. Eye zuerst den Maler aus dem Monogramm festgestellt. Es wird auf Verhandlungen hingewiesen, die behufs Erwerbung des Gemäldes mit dem Germanischen Museum, König Ludwig I. von Bayern (der 1868 starb) und dem Berliner Museum stattgefunden haben sollen, ebenso auf eine beabsichtigte Ausstellung im Nürnberger Albrecht Dürer-Verein. Das Bild soll nach derselben Quelle nach seiner Auf-

Erhard Schön: Cimon und Pero. German. Museum.

Erhard Schön: Hl. Magdalena German. Museum.

findung restauriert worden sein, aber 1873 sich schon wieder in einem herstellungsbedürftigen Zustand befunden haben. Die angegebene Restauration erscheint nach dem heutigen Befund als sehr wenig wahrscheinlich. Als damaliger Besitzer wird ein Verwalter Rüll in Nürnberg genannt. Wann und wie es schließlich doch ins Germanische Museum gekommen, ließ sich nicht feststellen; jedenfalls hat es, wie schon erwähnt, bis vor zwei Jahren keine Beachtung und auch keine Aufstellung erfahren.

Das Cimon- und Perobild (Abb. auf Taf. VI, links) ist 86 cm. hoch und 65 cm. breit und auf Tannenholz gemalt. Pero ist in reichlich halber Figur halb nach links gewandt dargestellt. Links vor ihr kniet Cimon, von dem Kopf und Schulter sichtbar sind, sowie ein Teil des rechten Armes. Die Arme sind als auf dem Rücken gebunden gedacht. Pero legt die Rechte auf die linke Schulter des Vaters, mit der Linken reicht sie dem Vater die rechte Brust. Die rechte obere Ecke nimmt ein vergittertes Rundfenster ein, durch das ein Ausblick in die magere Landschaft ermöglicht wird. Das durch einen dunkelgrünen Gürtel zusammengehaltene in Orangerot und Orangegelb gehaltene Gewand und ebenfalls orangerot gehaltenen Flechten Peros geben auf dem dunkelolivgrünen Grund die koloristische Hauptnote. Es wäre eine undankbare Bemühung, alle die Zeichnungsfehler, die der Lehrer der Perspektive auf diesem Bild verbrochen hat, aufzuführen. Am meisten stört das Mißverhältnis in der Größe der beiden Köpfe. Charakteristisch sind bei Pero die fast mongolisch geschlitzten Augen mit den verschwollenen Augendeckeln. Der Kopf Cimons in seiner unregelmäßigen Häßlichkeit wirkt fast kretinenhaft. Die Oberfläche ist besonders in den Fleischteilen sehr stark abgerieben, so daß die in dicken, schwarzen, ziemlich sorglosen Strichen hingeworfene Vorzeichnung vielfach zum Vorschein gekommen ist. Die von Mehlis unvollständig wiedergegebene und teilweise falsch gelesene Inschrift in der rechten oberen Ecke lautet:

Cimonis . Tochter . Hat . Iren .
Vater . Ausz . Vrsach . Der .
Pein . Im . Ker . Beschlossen .
Vnd . Jetzund . Des . Letzten .
Alters . Zugleich . Ein . Kind
Irem . Hertzen . Zugenaigt
Mit . Iren . Aigen . Prusten .
Ernert.
Valerius . Maximus . Im Fun
Ft . Buch . Virden . Capitel .
Von . Der . Gutigkait .
Gegen . Den . Eltern . etc.
Lieben . Die Eltern . Der .
Natur . Erst Gebot
15 E . S (ineinandergezogen) 38.

Nach der Feststellung des Cimon- und Perobildes war es nicht schwer, ein weiteres, wenn auch nicht bezeichnetes Werk von Schön festzustellen, nämlich ein bei der in der Museumsbibliothek aufgestellten Scheurlbibliothek befindliches Halb-

figurenbild der hl. Magdalena (abgebildet Taf. VI rechts). Die Erhaltung ist bei diesem Bild, trotzdem es auch eine ganze Anzahl Schrammen zeigt, eine wesentlich bessere, die Ausführung eine ziemlich sorgfältige und dieselbe zeugt vor allem von einer größeren Sicherheit der Hand. Daraus möchte ich vermuten, daß es ohne allzuweit, vom Cimon- und Perobild entfernt zu sein, doch um einige Jahre früher fällt.

Die Dargestellte steht oder sitzt vor einem Tisch mit weißer Steinplatte, auf dem ein in grünes Leder eingebundenes Buch mit orangefarbenem Schnitt liegt. Der Körper ist leicht nach rechts, der Kopf nach links gewandt. Die Unterarme sind auf der Tischplatte aufgestützt, im rechten Arm hält die als solche übrigens nicht bezeichnete Heilige einen langschaftigen Crucifixus. Die sichtbare rechte Hand, die ziemlich unmotiviert entblößte rechte Brust, Hals und Schultern weisen wieder recht beträchtliche Verzeichnungen auf, die den Verfasser der „unterweysung" in keinem viel glänzenderen Licht erscheinen lassen als das direkt stümperhafte Cimon- und Perobild. Die Gewandanordnung ist nicht ganz klar, Magdalena trägt ein feines mit Picots und Goldfäden besetztes Hemd, das schleierartig an dem goldfarbigen Haardiadem hinten befestigt zu sein scheint, die Jacke ist orangegelb, der Mantel orangerot. Die Vorliebe für Orangetöne ist offenbar für den späteren Schön charakteristisch. Die Haarbehandlung, die dicke, durch die dünn emailartig aufgetragenen Farben durchscheinende Vorzeichnung, die unsichere Schattenmodellierung, die auffällige an Ophtalmie erinnernde Gestaltung der Augen zeigt genau dieselbe Hand wie auf dem Cimon- und Perobild. Doch wirkt die Magdalena (h. 64, br. 45 cm) koloristisch viel angenehmer, schon durch den früher dunkelolivgrünen, jetzt fast schwarzen einfarbigen Grund.

Diesen beiden unbedingt sicheren Bildern Schöns mag hier ein drittes gleichartiges in der Stadtpfarrkirche zu Schwabach angereiht sein. Es stellt die heilige Ursula dar. Es dürfte nach dem Zeitkostüm, das besonders sorgfältig ausgeführt ist, wieder um eine Reihe von Jahren früher anzusetzen sein als die Magdalena im Germ. Museum. Die Heilige steht in etwas mehr als halber Figur auf schwarzem Grund dem Beschauer voll zugewandt. Der Kopf ist etwas zurückgeneigt und nach links gewandt. Die rechte Hand hält sie vor dem Schoß, in der Linken hält sie zwei gekreuzte Pfeile. Das sehr modisch geschnittene Gewand ist rotbraun, die Ärmel weiß, das schwarze Mieder ist ausgeschnitten und hat einen Besatz von goldenen Spitzen. Außer mit einer dicken, gedrehten, goldenen Halskette ist sie mit einem doppelreihigen Korallenhalsband geschmückt, an dem ein großer Anhänger angebracht ist. Das goldblonde Haar wird von einer Goldhaube eigenartigen Schnittes bekrönt. Die gezierte Stellung, der fast überreiche Schmuck, die elegante Kleidung lassen eher auf eine sehr lebenslustige Dame, denn auf eine Heilige schließen. Die Ausführung und die Zeichnung des zwar nicht bedeutenden, aber hübschen Bildes sind sorgsamer als bei den vorausgegangenen. Die durchscheinende Vorzeichnung in den Fleischteilen, Malweise und Farbenwahl, der Frauentyp lassen aber dieselben charakteristischen Merkmale erkennen, wie die beiden vorerwähnten Halbfigurenbilder. Immerhin zeigt das Bild sich von dem oberitalienisch-lombardischen Einfluß, den die ersten aufweisen und auf den ich noch später zurückzukommen haben werde, befreit, so daß es wohl erheblich früher, etwa um 1425, angesetzt werden könnte. Wenn, wie ich glaube,

die Zuschreibung an Schön richtig ist, haben wir es mit seiner besten Leistung zu tun. Das Bild stammt anscheinend von einem Altarflügel. Auf der Rückseite lassen sich Spuren von der Befestigung eines Reliefbildes ersehen. Das letztere dürfte, ebenso wie das Gemälde, ursprünglich in ganzer Figur ausgeführt und in späterer Zeit abgeschnitten worden sein. (Abb. 1).

Abb. 1. **Erhard Schön: Hl. Ursula.** Stadtkirche in Schwabach.

Den drei Bildern ist eines gemeinsam, daß sie in stilistischer Beziehung mit seinem Holzschnittwerke so gut wie gar nichts gemein haben, man müßte denn eine gewisse Vorliebe für auffallend modische Frauenkleidung, wie wir sie auf einer Reihe

weiblicher Heiligenfiguren sehen und wie sie sich auf dem Schwabacher Bild wiederfindet, hier in Anschlag bringen. Ich möchte sogar behaupten, daß ohne das Monogramm auf dem Cimon- und Perobild schwerlich auch gewiegteste Kenner des Holzschnittwerkes von Schön auf den Gedanken hätten kommen können, dieses Bild dem Erhard Schön zuzuschreiben. Von dieser Gruppe aus läßt sich Schön zunächst noch ein weiteres Bild des Germanischen Museums zuteilen.

Der Entstehungszeit nach ist es das späteste, nämlich ein Porträt in ganzer Figur, stehend und in Lebensgröße, des Nürnberger Patriziers Sigmund Fürer von 1540 (Katalog, 3. Auflage, Nr. 562 des Germanischen Museums). H. 1,96, Br. 0,93 m. Das in Abb. 2 wiedergegebene Bildnis ist auf Leinwand in Leimfarben gemalt. Die Erhaltung ist, abgesehen von zahlreichen Feuchtigkeitsflecken, eine ziemlich gute. Die Zuschreibung des unbezeichneten Bildes beruht ausschließlich auf stilkritischen Gründen. Die Eigenart der rasch in derben Strichen hingeworfenen Konturen, das allerdings hier durch das Material mit bedingte blasse Kolorit, die Schattierung in ganz leichten grauen Tönen, die ungeschickte Behandlung der Füße und Hände, vor allem aber die hellen Augen lassen das Bild in seiner Art den beiden Stücken: büßende Magdalena und der Cimondarstellung so ähnlich erscheinen, daß die Attribution an Schön gerechtfertigt sein dürfte. Für die Nürnberger Schule dürfte das Bild schon insofern von Interesse sein, als es wohl das früheste lebensgroße Bildnis in ganzer Figur ist. Als Kunstwerk im ganzen recht schwach, hat es doch einige gute malerische Qualitäten, vor allem koloristische. Die etwas leblos stehende, ganz in Schwarz gekleidete Figur hebt sich von dem hellen, gelbgrünen Hintergrund trefflich ab, der breite Pelzbesatz der Schaube, ganz breit heruntergestrichen, wirkt doch außerordentlich naturwahr, so daß auf einige Entfernung der Pelzcharakter geradezu täuschend getroffen ist. Am besten ist der Kopf gelungen. Die nichts weniger als regelmäßigen Züge mit der kurzen, eingedrückten Nase, dem breiten Raum zwischen ihr und dem breiten, in den Winkeln herabgezogenen Mund, die etwas glotzenden Augen, der kurze, dicke Hals geben dem Bild etwas froschartiges. Offenbar aber ist es dem Maler gelungen, mit sehr wenig Aufwand von Mitteln und recht sicherer Hand ein lebenswahres Bild zu geben, das sogar die geistige Komplexion, Klugheit und eine gewisse Gutmütigkeit deutlich zum Ausdrucke bringt. Der Dargestellte (nach Biedermanns Geschlechtsregister), Sigmund III. Fürer zu Kirmreuth und Röthenbach, war am 21. März 1470 geboren und starb kinderlos am 19. Januar 1547. Er war Rat des Kaisers Maximilian I., Pfleger zu Engelthal und begabte die Kirche zu Gnadenberg bei Altdorf mit sehr reichen Schenkungen. Die Inschrift oberhalb und zu Seiten des Kopfes ist ein dichterisch sehr schwacher Vierzeiler und lautet:

Als Man Nach Der Geburt Cristi 1540 Jar 24 Marcio Zalt
War Ich Sigmunt Furer 70 Jar 2 Tag Alt
Lies Ab Cunterfetten Mein Gestalt
Vnd Stel Alle Mein Thun In Gottes Gewalt.

Das Bild war also eine Gelegenheitsschöpfung und ist als solche an der flüchtigen und raschen, aber doch sorgsamen Durchführung zu erkennen.

Im vorausgehenden wurde auf das gesicherte Holzschnittwerk so gut wie keine Rücksicht genommen, vielmehr das schon sehr späte Cimon- und Perobild als Aus-

Abb. 2. **Erhard Schön: Bildnis Sigmund Fürers.** Germanisches Museum.

gangspunkt der Untersuchung angenommen. Zum mindesten für die frühere Periode des Künstlers müssen aber doch dessen graphische Werke für die Forschung nach weiteren Bildern in Anspruch genommen werden.

Auf den Katalog der Schönschen Holzschnitte bei dieser Gelegenheit einzugehen, liegt nicht in meiner Absicht, da eine Prüfung, Mehrung oder Minderung desselben, wie er heute nach Dodgsons Studien uns vorliegt, für die reine Erkenntnis Schöns als Maler kaum von ausschlaggebendem Einfluß sein könnte.

Die Forschung nach weiteren Gemälden Schöns hat wohl von dem großen Rosenkranz, Pass. 35, bezüglich dessen gemalter Replik oder Vorlage als einem, dem Bild mit Cimon und Pero als anderem Angelpunkt auszugehen. In gewissem Sinne können diese beiden Werke auch zeitlich vielleicht als Ausgangs- bezw. Endpunkt der malerischen Tätigkeit Schöns gelten. Das Rosenkranzbild als Holzschnitt ist ebensowenig als die gemalten Rosenkranzdarstellungen datiert. Die Bezugnahme auf eine Ablaßerteilung Leo X., die schwerlich vor 1513 erfolgen konnte und die ablaßfeindliche Stimmung in Nürnberg nach 1520 gebietet förmlich, die Entstehung von Holzschnitt und Bild in den Zeitraum von 1513—20 zu setzen.

Als weiterer Ablaßerteiler ist „Primus Albertus" genannt. Albrecht wurde 1514 Erzbischof von Mainz und 1518 Kardinal. Da er im Gegensatz zu andern an derselben Stelle erwähnten Kardinälen nicht als solcher bezeichnet wird, dürfte ziemlich sicher der Rosenkranzholzschnitt eben in die Jahre 1514—18 fallen. Gemalte Rosenkranzdarstellungen, die sich inhaltlich und formell an den Schönschen Holzschnitt eng anschließen, sind nur zwei bekannt. Der eine (Abb. 4) in der Galerie des Germanischen Museums (Kat. des Germ. Mus. Nr. 233, 3. Aufl.), der andere in der Rosenkapelle der Stadtpfarrkirche zu Schwabach (Abgeb. Kat. der historischen Ausstellung, Nürnberg 1906). Beide setzen trotz mancher Veränderung und Vereinfachung in den Einzelheiten den Holzschnitt voraus. Daß dieser nicht etwa die Nachbildung nach einem der Gemälde sein kann, dürfte schon daraus erhellen, daß jedes der beiden Bilder mancherlei Details enthält, die wohl auf dem Holzschnitt, nicht aber auf dem anderen Gemälde sich vorfinden. Die Provenienz des zum Königlichen Hausgut gehörigen Rosenkranzes in der Galerie des Germanischen Museums ist nicht zu bestimmen.

Die ersten d a t i e r t e n Holzschnittarbeiten Schöns in dem von Clein in Lyon für Koberger 1516 gedruckten „Hortulus animae" tragen die Jahreszahl 1515. Die Vermutung, daß der Beginn künstlerischer Tätigkeit Schöns in die ersten Jahre des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts falle, wird durch beide Umstände wahrscheinlich gemacht. Für den neben dem Holzschnitt des Rosenkranzbildes (Abb. 3) hier wiedergegebenen gemalten Rosenkranz möchte ich Erhard Schön als Maler nicht annehmen. Er dürfte vielmehr von einem Meister gemalt sein, der in seiner ganzen Entwicklung noch ganz und gar im 15. Jahrhundert steckt. Die harte und eckige, dabei kleinliche Art, entspricht der malerischen Behandlung Schöns in seinen späteren Bildern ganz und gar nicht.

Weiter eher schon könnte man daran denken, das Rosenkranzbild in der Stadtpfarrkirche in Schwabach (abgebildet im Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906 No. 67, S. 395) mit Schön in Verbindung zu bringen. Aber auch hier stimmt die miniaturenartige Feinheit der Durchführung,

ihr Reichtum der Palette im Gegensatz zum späteren Schön zu wenig zusammen, um ehe weitere Bindeglieder zu seinem späteren malerischen Schaffen gefunden

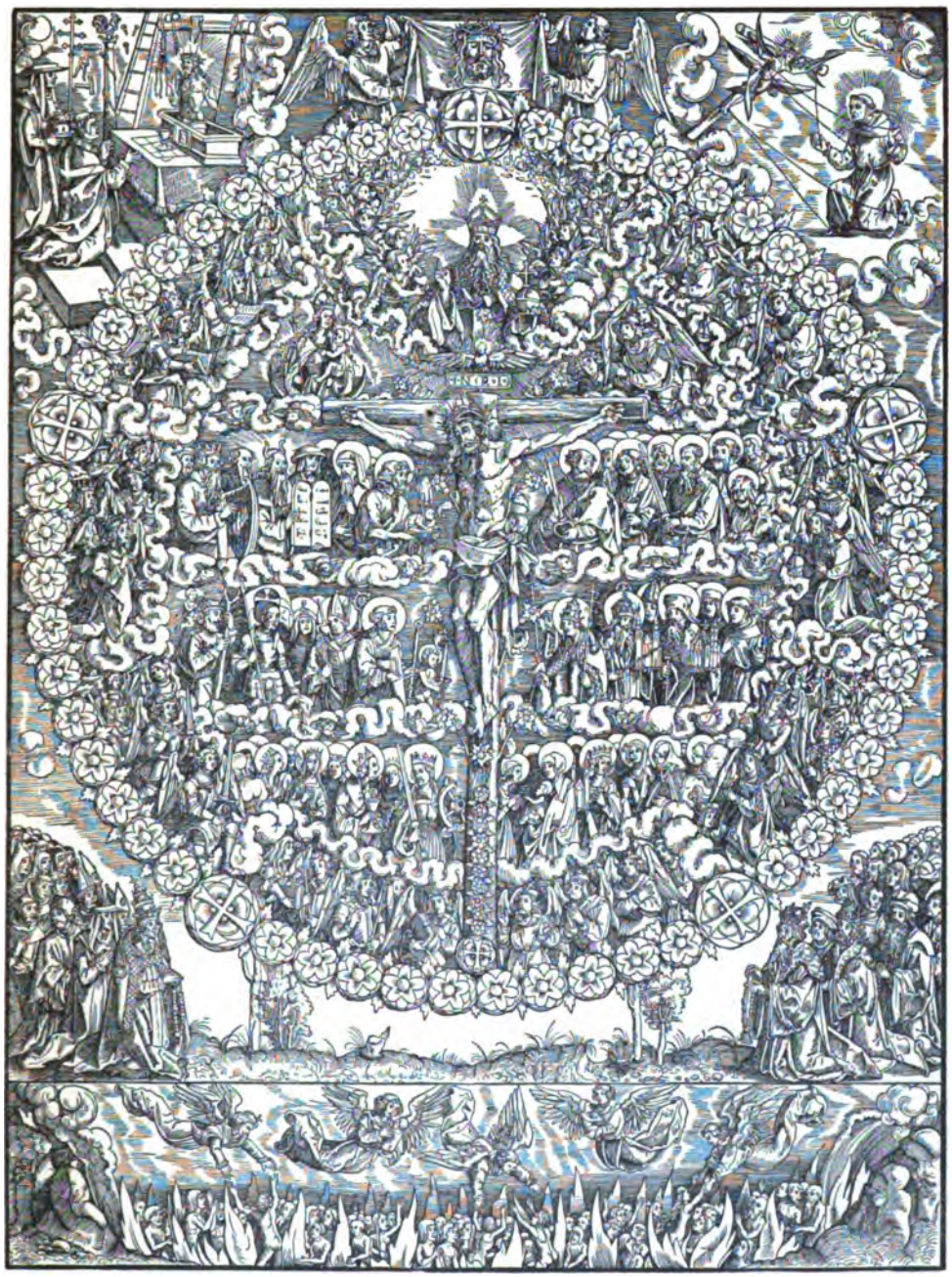


Abb. 3. **Erhard Schön: Der Rosenkranz.** Holzschnitt. Germanisches Museum.

sind, an eine so proteusartige Wandlungsfähigkeit des handwerklichen Erhard Schön zu glauben. Bei dem schon oben erwähnten Bamberger Bild mit den sieben

Seligkeiten Mariä vermag ich höchstens in der gedrängten Figurenanordnung, die aber bei so kleinfigurigen Darstellungen dieser Zeit typisch ist, als an den Schönschen Rosenkranz erinnernd, anzuknüpfen. Ich halte das Bild überhaupt nicht für nürnbergisch.

Abb. 4. **Gemälde des Rosenkranzes.** Nürnberger Schule, 1510—20. Germ. Museum.

Wenn von Nürnberger kleinfigurigen Bildern eines mit Ehrhard Schön nach den bisherigen Feststellungen etwas mit Schön zu tun haben könnte, so wäre es eine aus der Nürnberger Frauenkirche stammende, vor einigen Jahren für das Germanische Museum erworbene große Passionstafel von 1513 mit 15 Darstellungen.

Chr. Rauch in seinem Buch über die Trauts (S. 111 f.) hält die Tafel für eine Wolf Traut nahestehende, zum Teil über sein Können hinausgehende, aber sicher von einem Schüler Hans v. Kulmbachs herrührende Arbeit. Soweit eine direkte Nebeneinanderstellung von Bildern und Holzschnitten statthaft ist, dürfte eine Verwandschaft der Typen der Passionstafel mit denen auf Schöns besten Holzschnitt nicht zu verkennen sein. Sollte Schön die Tafel gemalt oder doch stark an ihr beteiligt sein, worauf die starke Vorliebe für rote und gelbe Töne, die für Schön charakteristisch ist, ebenfalls aufgeführt werden könnte, so müßte man freilich das künstlerische Vermögen Schöns in der Jugend wesentlich höher als dasjenige seines Alters annehmen. Berücksichtigt werden dürfte aber die wesentlich geringere malerische und zeichnerische Schwierigkeit bei kleinfigurigen Bildern. Die Tafel ist 176 cm hoch und 240 cm breit.

Die Vergleichung mit den weiblichen Heiligenfiguren des Koberger-Cleinschen Hortulus animae von 1517 einerseits, mit den drei beschriebenen Halbfigurenbildern andererseits lassen für Schön noch ein weiteres, ebenfalls im Germanischen Museum befindliches Werk als sicher erscheinen. Und zwar sind es hier zum weitaus geringeren Teil die Holzschnitte, als eben wieder die nichts weniger als trefflichen, aber sehr auffälligen malerischen Eigenschaften, die den Urheber erkennen lassen. Aus der Pfarrkirche in Wendelstein von einem größeren Altarwerk besitzt das Germanische Museum zwei gemalte Flügel, von denen der eine schon 1853 im Museum nachweisbar, also vermutlich der Aufseßischen Sammlung angehörte (Kat. der Gemälde des Germ. Mus., 3. Aufl., Nr. 479 und 480). Der eine der beiden Flügel stellt in Lebensgröße zwei weibliche Figuren dar (Abb. 5). Die links stehende, halb nach rechts gewandt, ist als elegante Modedame der Zeit von 1520—30 gekleidet — man wird anläßlich dieses Toilettenaufwandes sofort an die hl. Ursula in Schwabach erinnert — und zwar ohne Heiligennimbus, die andere rechts, halb nach links gewendet, ist eine heilige Nonne. In der Mitte ein Baum mit spitzen, schlanken Blättern und roten Früchten; ob es ein Kirschen- oder Olivenbaum sein soll, darüber kann man zweifeln. Die heilige Nonne hält in der Rechten einen abgeschnittenen Gänsefuß, nach anderen ein Füllhorn, zu ihren Füßen tummeln sich 3 weitere Gänse. Bei beiden Figuren handelt es sich um eine fast Unbekannte Lokalheilige des kleinen Marktfleckens Wendelstein bei Schwabach in der Nähe von Nürnberg, der hl. Ahahildis oder Atzin. Auch ihre Legende ist ziemlich in Dunkel gehüllt. Nur so viel steht fest, daß nach dem angeblich 1447 aufgefundenen Grabstein die hl. Ahahildis die Schwester der Kaiserin Kunigunde und die Stifterin der Pfarrkirche Wendelstein gewesen sein soll. Die doppelte Darstellung bezieht sich auf die Sage, daß die Heilige zuerst mit ihrem Gatten in kinderreicher Ehe lebend, für den Rest des Lebens Keuschheit gelobte und sich dann durch besondere Werke der Barmherzigkeit auszeichnete. Das Bild links stellt jedenfalls Ahahildis vor ihrem heiligmäßigen Leben als Weltdame dar, das Nonnengewand der rechten Figur hat als Symbol der Keuschheit zu gelten. Die Deutung des Öl- oder Kirschbaums, sowie die Beziehung der Gänse ist unbekannt. Zeichnung und Malweise an den unberührten Stellen — auch diese Tafel ist sehr schlecht erhalten und teilweise übermalt, vor allem aber die Farbengebung stimmen mit den Halbfigurenbildern im Museum und in Schwabach so genau überein, daß ein Zweifel an der Autorschaft

Abb. 5. **Erhard Schön: Altarflügel mit der hl. Ahahildis.** Germ. Museum.

Schöns hier völlig ausgeschlossen erscheint. Neben der eigenartigen, auch hier durchscheinenden groben Vorzeichnung, der mangelhaften Perspektive in den Figuren, besonders schlecht sind die gekreuzten Unterarme der Nonne ausgefallen, ist auch hier das Vorherrschen von Rot (Gewand der Weltdame) und Orangegelb (Mantel der Nonne) bemerkenswert. Die Landschaft in ihrem stumpfen Charakter gleicht ganz der durch das Fenster sichtbaren im Cimon- und Perobild. Immerhin hat Schön hier eine gewisse Selbständigkeit zu verzeichnen; der allgemeine Eindruck ist, wenn man über die etwas unbeholfene Stellung der beiden Frauen hinwegsieht, sogar ein ziemlich bedeutender.

Von der Rückseite (Außenseite) sind bloß Spuren von Gewändern und eines Teppichhintergrundes erhalten geblieben. Die Malereien waren in Leimfarbe ausgeführt. Trotzdem lassen diese Reste die Art der Malerei Schöns in dieser Technik deutlich erkennen und führen sogar auf die Spur eines gleichartigen Werkes derselben Hand, nämlich der Rückseite des Schwabacher Altars, der in Wolgemuts Werkstatt oder vielleicht richtiger für dessen kirchliche Kunstanstalt in den Gemälden der Vorderseite möglicherweise von Wolf Traut ausgeführt wurde. Leicht möglich, daß an den späteren Werkstattarbeiten des Wolgemutconcern auch Erhard Schön, wie so viele andere, beteiligt war.

Der zweite ebensogroße Flügel braucht uns hier nicht ausführlicher zu beschäftigen. Er stellt eine sozusagen strichgetreue Kopie des hl. Georg auf dem Dürerschen Holzschnitt (B. 111) dar. Der Maler war nur wegen des Formats genötigt, das Ganze zu komprimieren, schmaler zu machen, was für die künstlerische Wirkung selbstverständlich nicht von Vorteil sein konnte. Die koloristische Wirkung, soweit man dieselbe beurteilen kann, war aber recht glücklich. Die ganze Mittelpartie des Bildes mit dem Rumpf des hl. Georg und dem Hals und Kopf des Pferdes ist Ergänzung. Von den Malereien der Rückseite ist hier nur eine Bischofsmitra teilweise erhalten.

Es dürfte im Anschluß an die vorstehenden Untersuchungen, die sich absichtlich im wesentlichen auf das im Germanischen Museum enthaltene Material beschränken, nicht schwer sein, das gemalte Werk Erhard Schöns noch weiter zu vermehren. Die Grundzüge seiner Art und Unart treten darin deutlich genug hervor, um sichere Schlüsse auf weitere Arbeiten zuzulassen. Ob es allerdings der Mühe verlohnt, diesen Maler höchstens dritten Rangs mit besonderem Aufwand von Mühe und Zeit nachzugehen, muß dahingestellt bleiben. Besondere Aufschlüsse über die eigentlich etwas verkümmerte Kunstentwicklung Nürnbergs nach 1520, soweit die Malerei in Frage kommt, dürfte auch ein wesentlich erweitertes Werk Erhard Schöns kaum ergeben.

DEUTSCHE KERAMIK IM GERMANISCHEN MUSEUM

von

WALTER STENGEL.

(Mit 2 Tafeln.)

(Fortsetzung und Schluß.)

II. Bunte Hafnerware.

Unsere Kenntnis der bunt glasierten Hafnerarbeiten der Renaissance ist neuerdings durch A. Walcher v. Moltheins Forschungen wesentlich bereichert worden. Walcher verdanken wir die Zuweisung einer Gruppe der früher sogenannten Hirschvogelkrüge an die Nürnberger Hafnerfamilie Preuning, ihm auch grundlegende Untersuchungen über den Anteil der österreichischen Länder. — Die bunten Krüge des 16. Jahrh. finden sich im Germanischen Museum noch nicht so zahlreich wie es der bedeutsamen Rolle, welche die Nürnberger Töpferkunst auf diesem Gebiete gespielt hat, entsprechen würde. Immerhin sind einige Prachtstücke vorhanden. So der große Krug H. G. 734* (Abb. Kunst und Kunsthandwerk VII S. 490) den Walcher einem Nachfolger des Paul Preuning zuschreibt. Gut ist auch die „Wasserblase" H. G. 4770 (Abb. Walcher, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance, Wien 1906, S. 43) mit Adam und Eva, der Kreuzigung und dem armen Lazarus am Tische des Reichen. Ein ganz ähnliches Gefäß, mit demselben Mittelrelief der Kreuzigung auf citrongelbem Grund und mit den Darstellungen einer Ohrenbeichte und der Bekehrung Pauli befand sich zuletzt in der Sammlung Lippmannn-Lissingen. Erfreulich wirken an dem Nürnberger Exemplar die derb modellierten Figuren von Adam und Eva, die einander umschlungen halten. Nach Walcher ist diese Wasserblase im Salzkammergut oder in der Stadt Wels gearbeitet, um 1550.

Als charakteristisch für Nürnberg gelten die sogenannten Plutzer. Es heißt, daß sie viel nach Österreich exportiert wurden, wie sie denn auch im Handwerkswappen österreichischer Töpferinnungen erscheinen. Ein solcher Flaschenkrug mit dem Wappen von Nürnberg befindet sich in der Sammlung Figdor. Als weiterer Beleg für die Nürnberger Heimat der Gefäß-Type kann der glatthenkelige Plutzer H. G. 1959* dienen (unverziert und mit Ausnahme des Mundstücks ohne Glasur), der beim Ausheben von Baugrund in der Theresienstraße in Nürnberg gefunden wurde.[35])

Aus der Gruppe von Gefäßen mit Sandanguß besitzt das Museum einen Bartmann, H. G. 2523.* Der sehr bestimmten Taufe dieser Spezialität auf den Namen Oswald Reinhards, Hirschvogels Kompagnon, die Walcher vorgenommen hat, können wir nicht beipflichten.[36]) Walcher führt als Taufzeugen den sogen. Zwinglibecher des

35) Mit dem in den Mitteil. d. Germ. Mus. 1898 S. 1 ff. besprochenen Hellerschen Epitaph vom Jahre 1554 ist noch besonders zu vergleichen eine bunte Waschtoilette (m. Liebesszene am Brunnen) im Münchener Nationalmuseum, Nr. 4023 (Raum 79): auf den weißen Pilastern blaue Ranken.

36) Vgl. E. W. Braun in Kunst und Kunsthandwerk 1906, 495 und H. Stegmann in Mitteil. a. d. Germ. Mus. 1907, S. 47.

Züricher Landesmuseums an (a. a. O. S. 18 ff.). Der Deckel desselben enthält eine Inschrift, die bisher (vgl. H. Angst im Anzeiger f. Schweizer. Altertumskunde 1892) „Caroli M cui cui poculum hoc inserviit" gelesen wurde, während einige vorstehende Worte nicht zu entziffern waren. Indem Walcher nun, nach einer Photographie, ziemlich deutlich liest „Rein (h) . . . Zwingly cui poculum hoc inserviit", ergänzt er das erste Wort als „Reinhardus" und kombiniert dann weiter, da der durch eine Tradition und wie es scheint auch in der Inschrift als Besitzer des Bechers genannte Reformator Zwingli einen gewissen Oswald Reinhard, Gastwirt in Zürich, zum Schwiegervater hatte, daß der zeitgenössische Hafner Oswald Reinhard in Nürnberg jedenfalls mit dem in der Inschrift, wohl als Schenker und Verfertiger in einer Person, angegebenen Reinhardus identisch sei. Die Hypothese wird noch dadurch gestützt, daß dieser Hafner der einzige Reinhard seines Handwerks in Nürnberg gewesen zu sein scheint. Er war mithin wohl kein geborener Nürnberger, sondern Schweizer. Kommen doch Hafner des Namens im 17. und noch im 18. Jahrhundert in Winterthur vor. — Ebensowenig wie mit dieser schwierigen Beweisführung kann ich mich damit einverstanden erklären, wenn hier auf Neudörffer Bezug genommen wird. „Der Becher ist für Neudörffer welsch, weil er bunt ist und ihn daher an italienische Majoliken erinnert" (a. a. O. S. 20). Das heißt doch auf den Stand der Hirschvogelfrage vor Friedrich zurückgehen. Walcher schaltet denn auch folgerichtig das Fayenceproblem ganz aus. „In welchem Sinne hätte auch Hirschvogel sich als Kunsthafner äußern sollen? Die Renaissancekeramik Nürnbergs kennt nur zwei Gefäßgruppen, die künstlerisch ausgeführt wurden (die Gefäße mit Sandanwurf und die Preuningkrüge). Es bleiben uns somit keine Gefäße übrig, die wir ihm zulegen könnten, denn alles andere war minderwertig." Schon C. Friedrich — er war Bibliothekar am Gewerbemuseum in Nürnberg — hatte die erhaltenen Fayencen nicht in die Betrachtung einbezogen und, trotz Essenweins Veröffentlichung, die zehn Jahre früher erschien, in einem besonderen Kapitel nachgewiesen, daß man um 1530 weder in Deutschland noch in Venedig das Zinnemail gekannt hat. Der Hinweis auf die bei Goldschmiedearbeiten der beginnenden Renaissance für becherartige Gefäße übliche Gestalt, die der Zwinglibecher wiedergibt, ist gewiß einwandsfrei. Ob aber der Sandanwurf das Aussehen gegossenen, rauhen, noch nicht nachgearbeiteten, somit unpolierten Metalls geben sollte, muß auf sich beruhen. Mit gleichem Rechte möchte an die gesprenkelte Glasur rheinischen Steinzeugs erinnert werden. In der Form sind einige der körnigen Gefäße jedenfalls von diesem beeinflußt, so der Bartmann H. G. 2523* und eine Schnelle im National-Museum in München, mit der Solon Fig. 66 und 67 zu vergleichen wäre. Die Drachenhenkel der Louvreflasche wiederholen sich, worauf O. v. Falke[37]) hingewiesen hat, in Siegburg. Bezüglich der Vase bei Figdor — ein zweites weniger gutes Exemplar in der Sammlung v. Lanna — ist zu bemerken, daß die Form außer zwei kleinen Bechern mit Bleiglasuren im Kölner Kunstgewerbemuseum und einer Anzahl von braunen Steinzeugkrügen aus der Maximinenstraße, noch anderwärts vorkommt. Eine solche Steinzeugvase im National-Museum in München (Nr. 703, im romanischen Saal aufgestellt) ist ähnlich wie das Figdorsche Gefäß an der Mündung mit einem gravierten Silberband gefaßt, dessen

37) Vgl. Jahrb. d. Königl. Preuß. Kunstsamml. XIX, 197.

deutsche Inschrift nach den Kapital- und Unzialcharakteren zu urteilen, auch dem 16. Jahrh. angehören kann. Goldmontiert und, wie ein Toilettengerät zum Tropfen mit einem Schraubdeckel versehen, der sich zu einer offenen Spitze erhebt, ist ein zweites größeres Stück der Art in demselben Museum (Nr. 1610, Saal 25, Vitrine II). Hier entspricht dem bei dem Figdor-Becher in Ton modellierten gedrehten Stab an der Einschnürung eine Goldtorques. Dieses Gefäß ist in Ölfarbe bemalt mit der Jahreszahl 1580, einer Kreuzigungsgruppe und dem Wappen der Abtei von Hersfeld. Ein drittes Stück, das in Augsburg bei einem Erweiterungsbau der Fronveste ausgegraben worden ist (jetzt im Museum Maximilianeum, Nr. 86 bietet keinerlei Anhalt für die Datierung, ebensowenig ein gleichartiges Gefäß[38]) in der Sammlung des Historischen Vereins für Mittelfranken in Ansbach (Bodenfund, Steinzeug von stumpfer eisenviolettgrauer Färbung mit einem braunschimmernden Fleck). Wir wissen zu wenig von mittelalterlicher Keramik, um die Frage nach dem Alter des Typus entscheiden zu können. Ein Gefäß von der gleichen Grundform, das in der Burg Tannenberg (13.—14. Jahrhundert) ausgegraben wurde (Hefner und Wolf, Die Burg Tannenberg, Tafel V n) läßt die charakteristische Glockenschwellung des Halsteils vermissen. Es scheint, daß diese Form nicht wesentlich älter ist als das 16. Jahrhundert. Und wenn bei B. Beham (Bartsch 168) ein solcher Becher auf einem ländlichen Tische steht,[39]) so könnte die Form wohl auch als autochthon fränkisch gelten. Tatsächlich taucht sie noch im 17. Jahrhundert in der Creussener Krugbäckerei vereinzelt auf (Madonnenbecher v. J. 1671 im Berliner Kunstgewerbemuseum). Es stünde also von dieser Seite nichts im Wege, die Figdor-Vase und damit die ganze Pseudo-Reinhart-Gruppe für Bayern und Franken, wenn nicht mit Walcher für Nürnberg zu reklamieren. — Einen einigermaßen verwandten Dekor (dicht gedrängte Beeren-Noppen) zeigt der Krug (mit dem sächsischen Wappen) H. G. 4069*, dessen Profil man mit dem Annaberger Koller-Krug verglichen hat. Ganz ähnlich ist ein Krug im Österreichischen Museum in Wien, mit der gleichen Darstellung der Taufe Christi. Letzterem Exemplar, das im Profil etwas abweicht und wenig älter sein dürfte, fehlen die blauweißen Glasurstreifen am Hals und die seitlichen Medaillons.

Beerennoppen schmücken auch die dünnwandigen, schwarzen Stangen-Becher H. G. 710, 731*. Der Scherben ist weißlich und ziemlich hart gebrannt. Als weitere Verzierung dient hier eine feine wellige Riefelung. Diese Becher[40]) entstammen derselben Werkstatt, aus der die schwarzen Tonbären (vergl. H. G. 6474) herrühren, die O. v. Falke als Kölnische Arbeit um 1615 bestimmt hat. Die Zusammengehörigkeit zeigt noch deutlicher ein gleichartiger Stangenbecher in Maihingen, an dem sich u. a. Reliefs musizierender Tiere finden. Ein ähnlicher Becher, gleichfalls mit Reliefdekor, steht im National-Museum in München. Das Maihinger Exemplar hat das Wappen von Augsburg.

38) Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Preger, Ansbach, irrtümlich abgebildet im Limeswerk Castell Dambach Tafel IV 7 (zu p. 15).

39) Auf einem Blatt von H. Burgkmair (Pass. 106) erscheint es zweifelhaft, ob nicht statt eines Bechers ein Geldbeutel gemeint ist. Begründet wäre dieser Zweifel bei dem 1501 datierten Frankfurter Altar des älteren Holbein (Abendmahl), wo das Objekt in der Nähe von Judas steht.

40) Ein montiertes Exemplar, aus Schloß Schwarzburg, ist in der Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins N. F. XI 32 abgebildet.

(H. G. 4797) Abb. 8.

III. Steinzeug.

In der alten Karthause beim Ausheben von Museumsbaugrund gefunden ist das Fragment H. G. 716* eines Siegburger Gefäßes aus dem 15. Jahrhundert. Die Form ergänzt sich nach Maßgabe vollständig erhaltener Exemplare (Museum in Trier, Sammlung A. v. Oppenheim) zu einer rübenartigen Gestalt, die von vier genarbten Reifen in fünf Zonen zerlegt wird. Als Verzierung dienen angesetzte Ösen, die zur Aufnahme von hängenden Ringen bestimmt waren und aufgelegte Figuren. Diese stellen dar einen der heiligen drei Könige, den Mohren, der eine Vase trägt (dasselbe Modell ist an der gehenkelten Kruke der Sammlung v. Oppenheim zur Verwendung gekommen) ferner einen stehenden heiligen Georg, der den Drachen tötet und einen knieenden Armbrustschützen. Besonders die letzteren beiden Figürchen sind sehr zierlich modelliert. Man darf hier wohl niederrheinische Goldschmiedearbeiten als Vorbilder voraussetzen. Es sei nur auf die, freilich etwas jüngere, kleine Georgsfigur der schönen gotischen Schützenkette mit dem Wappen der Grafen von Limburg (Katalog der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875, Taf. 21) hingewiesen; das Vorhandensein eines Armbrustschützen an dem Steinzeuggefäß legt einen solchen Vergleich ja nahe.

Noch ein Nürnberger Bodenfund verdient besonders hervorgehoben zu werden: das Fragment H. G. 4797*, das bei einem Neubau außerhalb der Stadtmauer, jetzt Spittlertorgraben Nr. 3 zu Tage kam zusammen mit anderen, leider nicht

eingelieferten Scherben, die wohl als Schutt dorthin verschleppt waren. Die in der Abbildung (8) nicht sichtbare Seite ist ausgebrochen, es fehlt auch der Oberteil, dessen Rekonstruktion zweifelhaft bleiben muß. Der runde, jedoch nicht regelmäßig gedrehte Fuß ist hohl und etwas aufgetrieben. Die Tracht der beiden Brustbilder — der bärtige Mann erscheint gegenüber zum zweiten Male — ergibt als Zeit die erste Hälfte (genauer etwa die 30er Jahre) des 16. Jahrhunderts. Es ist möglich, wiewohl die Form selbst für eine solche Annahme keinerlei Anhaltspunkt bietet, daß dies Fragment der interessanten Gruppe gotischer Krausen mit aufgelegtem bärtigem Kopfe, die O. v. Falke unlängst zusammengestellt und als Dreihäuser Ware bestimmt hat, angegliedert werden darf. Die wesentliche Eigentümlichkeit des Steinzeugs von Dreihausen bei Marburg ist die eben hier vorhandene chokoladebraunrote Färbung, die sich ebenso noch bei späten Erzeugnissen (wie der in Gießen gekauften Kruke, Nr. 11075 der Sammlung von Bauerngeschirr) findet. Eine verwandte Farbe läßt sich hie und da beobachten, aber nicht als einheitliche Glasur, in einer Gruppe von wahrscheinlich sächsischem Steinzeug: H. G. 756*, 2922*—2924. Vornehmlich der Krug H. G. 2922 (Taf. VII) ist, besonders am Rücken und unter dem Fuße violettrot angelaufen. Im übrigen erscheint die eher chokolade- als kaffeebohnenbraune Glasur hier so schön fein gesprenkelt wie bei manchen rheinischen Arbeiten des 16. Jahrhunderts. Bei H. G. 756 (Taf. VII) sieht die Oberfläche gleißender aus, der rötliche Einschlag fehlt in dem Braun, statt dessen findet sich mehr Grau. H. G. 2924 ist fast gelblich wie die Altenburger Cylinderkrüge. Das deutet auf eine Verwandtschaft, für die sich noch weitere Anhaltspunkte ergeben werden. Charakteristisch für dieses Steinzeug ist die Abschrägung des Fußes und der obere Randwulst, insbesondere aber die Verzierung mit Reihen von winzigen Zäpfchen bezw. Dreiecksvertiefungen, die wohl auch zu Zickzack- oder Wellenlinien entarten. H. G. 2922 ähnelt im Profil einem Creussener Krugmodell (vergleiche besonders Sammlung Lippmann Lissingen Nr. 17). Betreffs des Fußfrieses von durchlochten Löwenköpfen genügt es, an die prächtige große Kanne der Sammlung Spitzer mit verschieden (1579 und 1583) datierten Reliefs von Baldem Mennicken zu erinnern, die durch den gedrehten Henkel auffällt. Statt der Cherubim (vergl. auch die Kreuzigungsschnelle der Sammlung v. Lanna, Solon Taf. XXI) sieht man bei der späteren Apostelschnelle der Sammlung A. v. Oppenheim zwischen den Löwenköpfen Rosetten. Schließlich verschwindet der Fries ganz. Dieser Entwicklungsstufe gehört ein Exemplar mit dem Scheurlschen Wappen (im Besitz der Familie in Nürnberg). Das eine der daran angebrachten Reliefbilder (Isaaks Opferung) findet sich ebenso auf einer Schnelle in Prag (Solon Fig. 171) die im übrigen durch das Fehlen der gestochenen Verzierung von dem Glier-Steinzeug — so nennen wir die Gruppe nach dem auf einem anderen Stück der Sammlung v. Lanna dargestellten Töpfer Hans Glier — abweicht und durch die mehrfachen Wülste an Fuß und Rand, sowie durch den geschlossenen Fries runder Porträt-Medaillons rheinischen Arbeiten näher steht. Die Scheurlsche Schnelle nun, die mit der des Barons v. Oppenheim die umständliche Art der Montierung (Querstege über dem Randwulst) gemeinsam hat, ähnelt in der Glasur noch mehr als H. G. 2924, der bekannten Altenburger Ware. Vergleicht man die ältere, reliefierte Ausführung der gelblichen Cylinderkrüge (Beispiel: H. G. 3082) so ist

H. G. 2922.

H. G. 756.

H. G. 3494.

H. G. 2766.

ihre Verwandtschaft mit dem durch die Scheurlsche Schnelle repräsentierten Typus unverkennbar.[41])

Von der früheren Phase des Glierstils leitet sich eine Reihe blau glasierter Steinzeuggefäße her: mehrere Kannen (H. G. 3492, 3494 (Taf. VII), 2765*), die Fäßchen H. G. 2943 (Solon Fig. 166), 2769,* 2770* und ein bauchiger Topf (H. G. 2766*). Die blaue Glasur, die bei mehreren der Stücke eine bräunliche Färbung des grauen Scherbens teilweise deckt, ist ganz vortrefflich. Von rheinischem Fabrikat aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Sammlung läßt sich in dieser Hinsicht den ungefähr hundert Jahre späteren sächsischen Arbeiten nur die schöne Gurde H. G. 176 (Solon Fig. 124) mit dem Wappen Hermanns v. Eynatten, eines Abtes von Cornelimünster in der Nähe von Raeren (1628) an die Seite stellen. Aber hier ist doch nicht die reizvolle Unregelmäßigkeit in dem Fluß der tiefblauen Glasur, welche besonders die kleine Kanne H. G. 2765* so sehr auszeichnet und, wie es den Anschein hat, auch beabsichtigt war. Die stumpfen Löwenköpfe der Kännchen sind nicht durchlocht. Bei einer braunen Kanne von dem gleichen Typus im National-Museum in München (Nr. 1035) ist das aber der Fall und dieses Exemplar hat auch noch die großen Wappenmedaillons (u. a. das sächsische Wappen) in Kranzrahmen, wie sie für die Glierkrüge charakteristisch sind. Eine zweite ähnliche Kanne ebenda (Nr. 1036) mit Rosetten, zeigt den nackten grauen Scherben. So auch ein kleiner Krug von dem Typus H. G. 2922, in der Sammlung des historischen Vereins für Mittelfranken, in Ansbach. Der Reliefdekor, der bei diesem Steinzeug im 17. Jahrhundert üblich war, tritt unter der blauen Glasur im Anfang des 18. Jahrhunderts zurück und wird durch eingetieftes Ornament (unter Glasur) ersetzt.[42]) Im Übergangsstadium ist das 1733 datierte kleine Faß H. G. 2759.* Das Fäßchen H. G. 2770* vom Jahre 1744 zeigt kein Relief mehr, während der bauchige Topf H. G. 2766 (Taf. VII) noch plastische Rippen hat. In letzteres Gefäß sind von dem Töpfer an der Unterseite die Anfangsbuchstaben seines Namens — W C — mit dem Spachtel eingeschrieben. Das blauglasierte Steinzeug ist von den gelblichen Cylinderkrügen grundverschieden. Wenn also diese mit Recht für Erzeugnisse der Altenburger Industrie gelten, so wird man den Meister W. C. in einem anderen Centrum suchen müssen. Es liegt nahe, an die altberühmte Steinzeug-Töpferstadt Waldenburg zu denken. Dort wurden in der Tat zu Anfang des 18. Jahrhunderts blau glasierte Gefäße und besonders auch Kannen her-

41) In den Akten des Altenburger Töpferhandwerks im Stadtarchiv in A. (16.—18. Jahrh.) die wir einer Durchsicht unterziehen konnten, ist uns Hans Glier nicht begegnet, und wie die Direktion des Herzoglichen Archivs in A. mitteilt, kommt auch in den dortigen Töpferakten des 17. Jahrh. ein solcher Name nicht vor.

42) Von ganz anderer Art sind die sächsischen Nachahmungen der Westerwälder Ware mit geritztem Ornament (Bandgeschlinge u. s. w.). — „Blaukrüge" von „Steinwerk" waren zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein Exportartikel von Arnstadt. Vgl. Zeitschr. d. Ver. f. Thüring. Geschichte und Altertumskunde N. F. IV, Jena 1885, S. 398. (Diesen Nachweis verdanke ich meinem Kollegen Herrn Archivar Dr. H. Heerwagen.) — Laut einem Aktenstück vom 3. Sept. 1705, im Stadtarchiv in Altenburg, haben die Meister der Töpfer in A. sich bey ihrem Rath beklagt, und vorbracht, sie dürften nach Zeitz keine blaue Waare bringen. Umgekehrt beschwerte sich am 29. Aug. 1780 (Aktenstück ebenda) der Zeitzer Töpfer Johann Friedrich Wundrack über das Töpferhandwerk in Altenburg, das ihn verhindert hatte, seine in Zeitz verfertigten Töpferwaaren, besonders aber braune und blaue Gefäße, in A. zu verkaufen.

gestellt.[43]) Das im Jahre 1653 angelegte Meisterbuch des Waldenburger Töpferhandwerks enthält jedoch keinen Namen, auf den die Buchstaben W C paßten. Will man also den vorzüglich gearbeiteten Topf nicht für ein Gesellenstück halten — der tüchtige Geselle wäre dann in Waldenburg nicht Meister geworden — so muß die ganze Gruppe anderwärts lokalisiert werden.

Eine weitere Gattung sächsischen Steinzeugs, von der u. a. das kleine Rochlitzer Museum (4. Heft d. Vereins für Rochlitzer Gesch., 1905, Taf. V) und A. v. Oppenheim je ein Exemplar besitzen, ist im Germanischen Museum vertreten durch zwei Kuffen (H. G. 3049*—3050*), eine Büchse mit Schraubdeckel (H. G. 3084) und eine Flasche mit Gurthenkeln (H. G. 2124). Der auffällige Schmuck dieser Gefäße besteht in Noppen von schwarz emaillierten Beeren. Dazu kommen noch bei der einen Kuffe wenig sorgfältig modellierte Löwenköpfe oder Satyrmasken, bei der Büchse reliefierte Medaillons mit stilisiertem Wappen bezw. einem Liebespaar in Kränzen. Der graue Scherben ist hell gelbbraun gefärbt. Die Nachricht der Meißnischen Bergk-Chronica des Petrus Albinus vom Jahre 1590, daß die aus ascherfärbigtem Ton gefertigten steinernen Geschirre von Waldenburg aussahen, als seien Perlen darauf gewachsen, ließe sich vielleicht auf diese Type beziehen. Ein hierher gehöriges, wohl aus dem 17. Jahrhundert stammendes „Fäßlein, das auf vier Beinlein steht" im National-Museum in München wäre dann noch von der Sorte, welche die Kurfürstin Anna von Bayern schon in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts von Waldenburg bestellte.[44]) Wie A. Kurzwelly[45]) hervorhebt, muß man aus allen Berichten den Eindruck gewinnen, daß Waldenburg von jeher vornehmlich schlichte Gebrauchsware fabriziert hat. Diesem Eindruck würde das in Rede stehende Steinzeug wohl entsprechen. Da die Waldenburger Industrie zu Böhmen in naher Beziehung stand (die Zinngießer in Eger verhandeln im Anfang des 18. Jahrhunderts wiederholt mit dem Töpferhandwerk in Waldenburg), so ließe sich mit unserer Annahme auch der Umstand vereinigen, daß die Glaskuffen, mit Perlen in ähnlicher Anordnung wie die Brombeeren auf der Steinzeugkuffe H. G. 3049,* eine böhmische Spezialität zu sein scheinen, die nach Sachsen hinübergewirkt hat. Ein derartiges Glas im Schlesischen Museum in Breslau, das 1617 datiert ist, stammt laut Inschrift aus Friedrichswald bei Reichenberg. Pazaurek[46]) hält daher eine böhmische Heimat der gläsernen Kuffen für wahrscheinlich und läßt andererseits die Frage, ob nicht auch Sachsen dafür in Betracht kommen kann, offen.

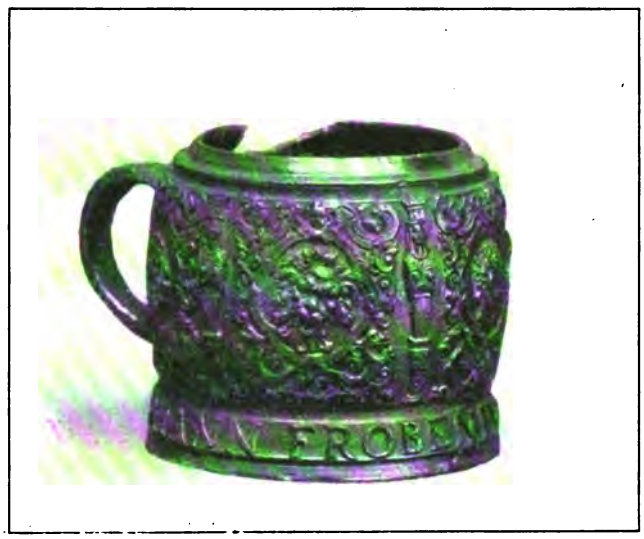
Für die Bestimmung der Verwandtschaft des Glierstils mit dem Brombeergeschirr sind einige Scherben im Leipziger Kunstgewerbe-Museum wichtig. Dieselben haben, wie Kurzwelly bemerkt, „denselben hellgelben Ton wie die Altenburger Krüge und zeigen als Dekor emaillierte Perlen und Rosetten in Verbindung mit edel

43) Ein losgesprochener Lehrjunge verehrt dem Handwerk (der Töpfer in Waldenburg) 1717: „2 beschlagene Krüge, als eine Kann-Pumphose und ein b l a u gemaltes Gesellenstück von einer knappen Kanne". Vgl. Reinhold Hofmann, Zur Gesch. d. Töpferei in Altstadtwaldenburg (Schönburg. Geschichtsblätter, 1894), S. 156.

44) Vgl. K. v. Weber, Anna, Churfürstin zu Sachsen, S. 118. Vgl. zu den Münchener Fäßchen auch Dr. Fr. Hofmann im Führer durch das Bayer. National-Museum (1908), S. 290.

45) Vgl. Wuttkes Sächs. Volkskunde (Leipzig 1903), S. 426 ff.

46) Vgl. „Gläsersammlung des Nordböhm. Gewerbe-Museums in Reichenberg" S. 6.



(H. G. 827) Abb. 9.

gezeichnetem figürlichem Relief im Stile des 16. Jahrhunderts. Der eine Scherben weist eine Löwenmaske auf, der andere eine Satyrmaske nach Art der Masken auf rheinischem Steinzeug, ein dritter einen Cherubskopf der Art, wie sie an Creussener Krügen und deren alten Nachahmungen vorkommen".

Die überhöhte Gestalt der Brombeer-Kuffe H. G. 3049* entspricht gewissen Creussener Krügen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vgl. S. 70, zu H. G. 760) und die haufenförmige Büchse H. G. 3084 scheint den noch zu besprechenden Adam Scharf-Typus vorauszusetzen.

Während über Waldenburger Steinzeug seit 1530 eine ganze Reihe von Mitteilungen vorliegt, hören wir in der Literatur von der Krugfabrikation in Creussen zuerst durch Merian (1648) und diese wie die späteren Erwähnungen sind, verglichen mit den Lobeserhebungen über Waldenburg ziemlich dürftig. Das alte Hafner-Handwerksbuch von Creussen ist bei einem Brande im Jahre 1705 zerstört worden. Ein im Jahre 1709 begonnenes neues Buch, das sich am Orte bei dem Hafnermeister Hofmann erhalten hat, ist Stockbauer[47]) unbekannt geblieben. Es beginnt mit einer aus dem Gedächtnis unklar wiedergegebenen Rekapitulation der früheren Geschichte des Handwerks: „Erstlichen is zu wiessen daß vor alten Zeiten alss Anno 1512 Häffner hier gewesen sintt mitt Nahmen die Vesten, die Bilt-Schnitzer und Bossierer zu gleich gewessen sintt und haben in der Statt Win und Lintz vornehme Arbeit von aller-hantt Fieguren in die Kirchen gemacht und sie dess von Keiser Ferdinandi miett einen Atliegen Waben worin zwei Eichhörner (?) sambt einen offen Helm auch haben Sie bekommen eine schöne Fahnen zu ewigen andenken . ." Von einer Steinzeug-Industrie erfahren wir auch hier nichts.

Es entspricht nur dem Verhalt der Schriftquellen, wenn die wenigen Steinzeugkrüge, die wir vor 1600 in Nürnberg nachweisen können, noch rheinisch sind.

47) Vgl. Kunst und Gewerbe XI (Nürnberg 1877) S. 321 ff.

Außer den beschriebenen Fragmenten wäre dies der bauchige Siegburger Krug vom Jahre 1592 mit den Wappen der Derrer und Löffelholz (H. G. 769)*, sowie die Raerener Büchse H. G. 2244 v. J. 1590, die aus der Apotheke zum heil. Geist in Nürnberg stammt. Weiter muß hier daran erinnert werden, daß Raeren im 16. Jahrhundert auch für Sachsen gearbeit hat (Flachkrüge v. J. 1588 bei A. v. Oppenheim und im South-Kensington-Museum) und daß Waldenburg gleichzeitig an den Münchener Hof lieferte. Erst im 17. Jahrhundert scheint Creussen eine gewisse Suprematie dem sächsischen Markt und der sächsischen Produktion gegenüber eingenommen zu haben.

Stockbauer führt als älteste Creussener Arbeit einen Apostelkrug im Germanischen Museum (H. G. 760) an, der das Datum 1585 hat. Die gemalte Zahl ist jedoch nicht original. Es ist ein geringer, später Krug, aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der ungeschickten Form etwa dem im Katalog der ehemaligen Sammlung Schloß Mainberg als Nr. 418 abgebildeten Stück ähnelnd. Hinsichtlich des kleinlich wirren Ornaments läßt sich ein 1665 datierter Apostelkrug der ehemaligen Sammlung Heinr. Wencke (Nr. 25) vergleichen.[48]) — Vier Jahre älter als die früheste Creussener Arbeit, die Solon namhaft macht, ist der vortrefflich scharf gepreßte, unbemalte Krug H. G. 827 (Abb. 9) mit der Inschrift: IOHANN FROBENIVS F. B. SECRET. 1614, die sich wahrscheinlich auf den 1620 nobilitierten Markgräflich Anspach-Brandenburgischen Geheimen Hofrat und Lehnprobst Johannes Frobenius bezieht (Mitteilung Sr. Exzellenz General v. Froben, Karlsruhe); auf dem Henkel eine Karyatide, ein Motiv, das bald durch ein Löwenmaskaron mit Akanthusblatt ersetzt wird. Als gutes Beispiel der vornehmen frühen Emaillierung kann der 1634 datierte Krug H. G. 2974 genannt werden, der dem Prachtstück des Musée Cluny (Solon Pl. XX) nicht nachsteht. Später nimmt die Farbe überhand und contrastiert in grellen Tönen mit einer mehr und mehr flauen Bossierung.

Es würde zu weit führen, hier die in schnell absteigender Linie ins Bäuerliche geratende Entwicklung der Creussener Krugbäckerei im einzelnen aufzuzeigen. Nur einige Abarten seien noch namhaft gemacht. Zunächst die niedrigen achtkantigen Büchsen mit viereckigen Seiten, die von Ketten umrahmt und mit Kerbschnitt teilweise verziert sind (vgl. H. G. 2967*). Auf einer derartigen Büchse im National-Museum in München ist ein Töpfer namens Adam Scharf abgebildet. Da ein solcher sich in Creussen nicht nachweisen läßt,[49]) steht man vor der Alternative, diese den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts angehörende

48) Eine Creussener Büchse des Fürstl. Museums in Sigmaringen mit der Inschrift „M. Johannes Kobius Aldorphi P. P." in dem alten vortrefflichen Katalog „um 1600" datiert, dürfte nicht vor 1621 entstanden sein, da der Philosoph Johannes Kobius laut G. A. Will's Nürnberg. Gelehrtenlexicon erst in diesem Jahre die Magisterwürde annahm. In Beziehung zu Altdorf steht auch der oben erwähnte Creussener Krug der Sammlung Frohne Kopenhagen (Nr. 98), dessen Inschrift nach einer liebenswürdigen Mitteilung des Besitzers vollständig lautet: LEONH. FVRSTENHAVER. ACAD. ALTORPH. OECONOMVS. Man ist hier wieder versucht, auf ein sehr frühes Datum zu raten. Herr Notar H. Adam, Altdorf, unterzog sich der Mühe, nach dem Namen in den Kirchenbüchern zu suchen, leider ohne Ergebnis.

49) Nach den von Herrn Apotheker K. Böhner, Creussen, angestellten Untersuchungen.

(H. G. 3005) Abb. 10.

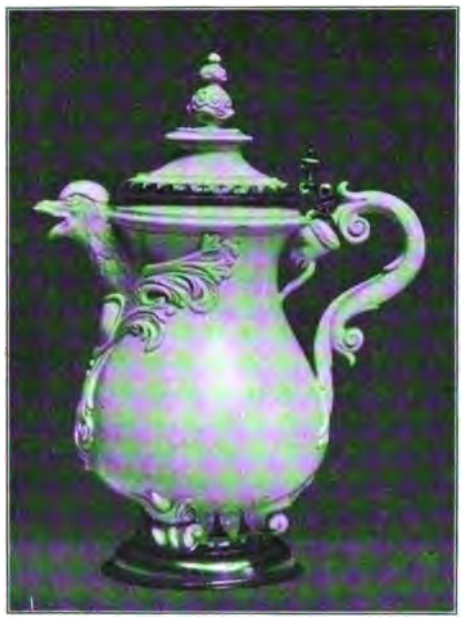
Gefäßtype Creussen abzusprechen oder das Münchener Exemplar als Dedikation an einen fremden Töpfer aufzufassen. Vielleicht wurde auch nur die Emaillierung auswärts besorgt. Ein anderes Exemplar mit dem Porträt des Herzogs Joh. Georg III. von Sachsen, in demselben Flachemail, war in der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875, eine Büchse mit dem ähnlich gemalten sächsischen Wappen und den Initialen des Herzogs Johann Heinrich von Sachsen in der Sammlung v. Lanna. Die den genannten Stücken eigentümliche Verzierung mit Reihen feiner Punkte erinnert mehr als andere Details des Creussener Emails an Gläser. — Eine solche Verwandtschaft läßt sich noch bei dem 1671 datierten Zopfkrug mit dem sächsischen Wappen (H. G. 3005, Abb. 10) feststellen. Die Pflanzen mit ihren aus bunten Häkchen gebildeten Blüten kehren ganz ähnlich wieder auf einem Hallorenglas v. J. 1681 im Musée Cinquantenaire in Brüssel (No. 2726). Sächsische Bestimmung verrät auch die Kuffe H. G. 3004* mit Jagddarstellungen zu Seiten eines Medaillons mit Brustbild, dessen Relief sich von dem nämlichen bunten Häkchenwerk abhebt: eine gleichartige Kuffe mit derselben krischeligen Grundierung im Gewerbe-Museum in Nürnberg (VIII 1087) hat das sächsische Wappen.

Den irrtümlich sogenannten Trauerkrügen unbekannter Herkunft an die Seite zu stellen sind die Büchse H. G. 3031* und die Kuffe H. G. 3002* (wellige Aufrauhung des Grundes, eingepresste Lilien u. s. w.). Beide schwarz. Die Büchse mit Schraubdeckel, die gewiß nicht zu vorübergehendem Gebrauch bestimmt war, zeigt, daß es sich bei den zugehörigen „Trauer"-Krügen in der Tat nicht, wie man angenommen hat, um eine von Creussen für den Totenschmausbedarf hergestellte Spezialität, sondern um den Stil einer anderen Töpferindustrie handelt.

(H. G. 3010) Abb. 11.

Als Beispiele der schwarzglasierten Lausitzer Ware mit aufgelegten Ranken notieren wir die Nummern H. G. 2937 und 2938 wegen des an der Bauchung angebrachten Datums 1774.

Unter den Palmettenkrügen fällt H. G. 3010 (Abb. 11) mit einem Fries von Damen und Herren, besonders auf. Es ist offenbar ein frühes Exemplar der Gattung und unterscheidet sich von den sehr häufigen späteren Stücken auch durch die vernünftigere Anordnung und ruhigere Färbung der Palmetten — die obere Reihe ist nach unten, die untere nach oben gerichtet und jede Halbpalmette ist einheitlich weiß oder rot bezw. blau in regelmäßigem Wechsel.



(H. G. 4852) Abb. 12.

IV. Porzellan.

Die Porzellansammlung des Germanischen Museums ist im wesentlichen neueren Datums und daher noch mehr als die übrigen keramischen Gruppen entwicklungsfähig. Insbesondere kann hier das Fehlen so mancher für den vornehmen Haushalt des 18. Jahrhunderts charakteristischer Gerätformen nicht unbemerkt bleiben, um so weniger, als die Keramik im Germanischen Museum von alters her eine Unterabteilung und den Grundstock der Sammlung von Hausgeräten bildet. Saal 28 führte einst, als diese Sammlung noch nicht in technische Gruppen aufgeteilt war, den denkwürdigen Titel der Frauenhalle. Es sollte dort, wie es ausdrücklich hieß, der Wirkungskreis der deutschen Frau vergangener Zeiten dargestellt werden:[50] — ein echt romantischer Gedanke, der uns heute fast wie eine Utopie anmutet und jedenfalls schwer realisierbar ist. So dürfte „der gedeckte Tisch" des 18. Jahrhunderts[51] in dem preziösen Programm nicht fehlen, und es wäre doch museologisch nicht gut möglich, kostbares Porzellan frei hinzustellen und feines Tischzeug einstauben zu lassen. Allein auf die Illusion kommt es nicht an. Eine Spezialsammlung von verschiedenem Tischgerät aus Porzellan, welche die Formen und den Gebrauchszweck besonders berücksichtigt, ließe sich wohl denken, und die allmähliche

50) Vgl. Th. Hampe's Jubiläumsfestschrift des Germ. Mus. (S. 56). S. ebenda das museumsgeschichtlich merkwürdige Bild der Frauenhalle nach einer Lithographie der Illustrierten Zeitung, Jahrgang 1858.

51) Vgl. Museumskunde II 63 (Biologische Museen) und Kunst und Kunsthandwerk VII 130 ff. (Brüning: Schauessen und Porzellanplastik).

Komplettierung in Einzelheiten bereits vorhandener Service ist auch in manchen Fällen eine nicht hoffnungslose Aufgabe.

Das Germ. Museum besitzt von historischen (für bekannte Urbesitzer gearbeiteten) Servicen zunächst drei große Sulkowsky-Teller (H. G. 4961—4963). Die zugehörigen Prachtstücke hat Jul. Lessing beschrieben (Kunstgewerbeblatt 1888). Sie sind in festen Händen. Aus dem Service, das König August der Starke 1741 an Clemens von Bayern, Kurfürsten von Köln, schenkte, ist eine Terrine vorhanden (H. G. 6246). Der Untersatz fehlt (wie leider auch bei den anderen Terrinen und Bowlen der Sammlung). Ein vollständiges Exemplar war bei v. Pannwitz, auch in der Auktion Fischer-Dresden. Fischer besaß ferner eine zugehörige große Schüssel, v. Pannwitz noch zwei Kännchen und bei Lepke wurde 1904 ein Teller versteigert (Katalog 1376 Nr. 250). Die „deutschen" Blumen und Insekten, die nebst vergoldeten Muscheln den Dekor dieses Services bilden, sind nicht nach der Natur, sondern nach naturgeschichtlichen Abbildungswerken gemalt. Doch ist die Verwendung der Vorbilder naturgemäß. Man sehe nur, wie auf dem genannten Teller eine Raupe den Spiegelrand entlang kriecht.

Sehr beachtlich innerhalb des historischen Rahmens erscheinen die fürstlichen Repräsentanten der Manufakturen von Meißen und Frankenthal: das kostbare Figürchen August des Starken (H. G. 4050) und die von Linck bezeichnete allegorische Gruppe mit den Porträtmedaillons Karl Theodors und der Kurfürstin Maria Elisabeth Auguste (H. G. 6129). Vielleicht fügt ein glücklicher Zufall künftig die Ludwigsburger Allegorie auf Herzog Karls Kunstpflege (Architektur und Keramik) hinzu oder ein entsprechendes Stück von Fürstenberg etwa oder Berlin.

Ausgezeichnet als Zeitbilder wie in künstlerischer Hinsicht sind die Frankenthaler und Nymphenburger Cavaliere: H. G. 5280* und H. G. 5253.* Letzterer ein langbeiniger Herr in steifem weißem Rock (Aufschläge karminrot wie die Weste) hält unter dem Arm den schwarzen Dreimaster und reicht, sich zierend, der zu vermissenden Dame eine Rose. Der Frankenthaler Galant (H. G. 5280, Taf. VIII) bietet eine Traube an, auch er in weißem Rock, Knopflöcher und Knöpfe golden, dazu lila Aufschläge und eine licht citrongelbe Weste. Dieses feine und bedeutende, leider im Gesicht etwas verschundene Figürchen, stammt noch aus der Hannongschen Periode, ebenso wie der unbemalte Flötenspieler am Pult (H. G. 4832). Das schöne Frankenthaler Brûle-Parfüm H. G. 6245 kommt in derselben Gestalt und mit ähnlichen Architekturbildern auch als Nymphenburg vor. Ob die bisher unbestimmte Tänzerin H. G. 5609 (Abb. 13) mit einem Füllhorn, aus dem ein Kurhut herausrollt, als ein Geschöpf der Manufaktur Karl Theodors gelten kann, steht dahin. Das Bravourstück des frei wehenden Schleiers ist sehr beachtlich, wie überhaupt die kleine häßliche Person Charakter hat. Vergl. die bemalte Tänzerin, mit frei zurück wehendem Schleier, der Sammlung v. Pannwitz (Löwenmarke, Berliner Porzellan Ausstellung 1904, Nr. 880).

Aus der unlängst festgestellten Pfalz-Zweibrücker Fabrik der 70er Jahre stammt der Einsatz mit Essig- und Ölkännchen H. G. 5032, sowie der Milchgießer H. G. 5408. Beide verziert mit bunten Buketts und grünen Reliefblatt-Spitzen; am Rande lila. Von Kelsterbach, auf dessen Bedeutung zuerst C. A. v. Drach hinwies, ist eine unbemalte Lautenspielerin da (H. G. 6506), die nach O. v. Falke

(H. G. 5280)

(H. G. 5773)

(Jahresber. d. Kölner Kunstgewerbe-Vereins 1906) ein Nymphenburger Original von Bastelli wiederholt, früher in der Sammlung Habich. Als Arbeit Bastellis wäre noch zu nennen das gelassen tanzende Paar H. G. 6135, 6136, unbemalt, aus der Kollektion Hirth.

Ansbach-Bruckberg, die eigentliche Domäne der Porzellansammlung des German. Museums, ist bislang noch verhältnismäßig schwach vertreten. Frühe Sachen wie die beiden weißen Kännchen des Gewerbemuseums (VIII 1490, 1491) sind hier nicht vorhanden. Die große Salat-Terrine H. G. 5035, deren eisenrote Malerei (Buketts und verstreute Blumen) gut zu dem schönen crêmefarbigen Grundton steht, verdient hervorgehoben zu werden. Auf dem Deckel Hahn mit Henne. Der bunte Teller H. G. 6494, der ein ostasiatisches Original kopiert, erinnert daran, daß auch die ältere Fayencefabrik bedeutende Anleihen von China aufgenommen hatte. Die engen Beziehungen Ansbachs zu Berlin deutet der Teller mit „Reliefzierrat" H. G. 5409 an, der ein Berliner Muster nachahmt, und die Götter H. G. 6132, 6133 (Merkur und Venus) kranken auch an dieser etwas unglücklichen Verwandtschaft. Wenig ansprechende Beispiele der Königlich Berlinischen Figurenplastik, die bisweilen etwas stark an Seife erinnern, sind vorhanden, u. a. der Paris (H. G. 6507) aus der Zeit um 1775. Die zugehörige Venus fehlt. Wegely'sches Fabrikat ist der bunte, schwarz aufgezäumte Hahn (H. G. 5025*), auf dem Amor reitet mit blauem Frack und schwarzem Dreimaster. Das feine Gefieder ist außerordentlich scharfpinselig bemalt.

Eine hervorragend gute Vertretung hat Fulda gefunden durch die im Preiskurant 1786 mit dem Preis von 18 Gulden aufgeführte große Madonna Immaculata (H. G. 5314), die, in etwas anderen Farben, auch eine Zierde des Hamburger Museums darstellt (vgl. Jahresbericht 1905 des Museums für Kunst u. Gewerbe in Hamburg). Daneben — ein reizvoller Kontrast — ein kleines hochfrisiertes Dämchen mit grünem Pompadour und lila Rose (H. G. 5026). Die sehr pikant modellierte dritte Figur (H. G. 5773, Taf. VIII), wie die vorgenannten mit dem Kreuz gezeichnet, trägt erdbeerfarbenen Rock und lila gestreifte Kniehosen. Der Mantel und die Schuhe sind schwarz. Das gleiche Modell in Lachs, Türkis und Gelb als Harlekin, der vor einem Partner die Mütze zieht, war in der v. Pannwitzschen Sammlung. — Kassel schließt sich an mit einem unbemalten Rossebändiger, nach einer Sandsteingruppe der Au (H. G. 6509) Der hübsche Geigenspieler H. G. 4616 und das etwas spießbürgerlich ungelenke Paar H. G. 6497, 6498, aus einer Folge der Jahreszeiten, geben einen Begriff von der Produktion Limbachs. Aus Kloster Veilsdorf stammt ein Service (H. G. 5113—5130) mit Landschaften, die der Züricher Art zu vergleichen sind, ferner der sehr reizvolle Leuchter H. G. 6962, dessen Vorbild Direktor Brinckmann in einem französischen Ornamentstich (Entwurf für Silber) nachgewiesen hat. Ein Beispiel der kräftig schönen Blumenmalerei — der Stolz dieser vornehmsten der Thüringischen Manufakturen — steht noch aus.

Die bekannten Chinesen und die hausbackenen, aber gesunden Kinder von Höchst möchten hier weniger interessieren, es sei denn das zierliche Sommermädchen (H. G. 4071) und die liebliche kleine Primavera (H. G. 4070). Nur schwach wirken die kränklichen Gestalten Ludwigsburgs, das mit dem Schuppen-

service (H. G. 5131—5152) sonst nicht ungünstig abschneidet. Vielleicht ist es auch ungerecht, die sehr temperamentvollen Wiener Herkulesgruppen (H. G. 6578) mit den ähnlichen Modellen von Ludwigsburg zu vergleichen, die gegenüber dieser Verve doch ganz matt aussehen müßten. Noch fällt in dem Wiener Schrank ein Bottengruber (H. G. 5022) durch seine feine Malerei auf (Abb. im Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer II, Breslau 1902, S. 149). Ein Crêmeschälchen mit goldgehöhtem Schwarzlot und Eisenrot (H. G. 3671, vgl. 5653) hat G. Pazaurek als Arbeit Preußlers bestimmt. Unter H. G. 4679. 3629 besitzt das Museum in der Form und im Relief übereinstimmende Blattschälchen von rotem Böttgersteinzeug.

Wir müssen die kurze Übersicht schließen, ohne auf die Muttermanufaktur Meißen, die hier nichts wesentlich Neues bietet, näher eingegangen zu sein.[52]) Nur noch eine Bemerkung zu dem rotbraunen Böttgersteinzeug mit braunschwarzer Glasur, das im Germanischen Museum reichlich vorhanden ist, sowohl mit grober, schlecht haftender Bemalung, wie mit gutem Silber und sehr feinem Golddekor. Meißen, Plaue und Bayreuth werden als Fabrikationsorte genannt.[53]) Daß diese Ware auch in Ansbach hergestellt wurde, und zwar außerhalb der Manufaktur, beweist die folgende, vom 25. Februar 1743 datierte, Bittschrift des bereits oben erwähnten (Johann) Valentin Bontems, die auf dem Rathaus in Ansbach unter der Signatur Class. I, Tit. XXXII, Tom. IX[54]) aufbewahrt wird: „Durchlauchtigster Marggraf, gnädigster Fürst und Herr! — Von der Zeit, da ich den Anfang gemachet, das Braune Porcellain Geschirr mit Silber einzuschmelzen und solches hie und dar Beliebt zu machen, hauptsächlich aber nachdeme von Euer Hochfürstl. Durchlaucht auf Vielfältig mein unterthänigstes Suppliciren die hohe Gnade erlanget, solch Geschirr selbst Fabriciren zu dörffen, worzu unter göttlichem Beystand und mit meinen schweren Kosten die nöthige Einrichtung gemachet, haben sich nicht nur verschiedene Persohnen auffgeworfen, die das von denen Preissen[55]) erhandelte Geschirr in ziemlicher Menge durch einige hier und dar sitzende Porcellain-Mahler Lacquiren lassen und hernach, sowohl hier als anderwärts zu verschliessen gesuchet und anbey sich nicht geschemet haben, solches entweder vor meine Arbeit, oder wenigstens doch vor eingeschmelzt auszugeben, vorgefunden, sondern es hat sich sogar der ehemahlen Bey hiessig Herrschaftl. Fabrique und vor kurzer Zeit als Mahler Bey mir gestandene Meyer unterstanden nachdeme er währender Bey mir gehabter Condition mir eines und das andere abzusehen Gelegenheit gefunden, ohnangefragt und lediglich nach eigenem Gefallen ein Brenn Öfelein in seinem nechst mir Bewohnenden Quartier zuzulegen, und darinnen Braun Geschirr mit Silber einzuschmelzen, in welcher Arbeit er dato mit gutem Success Continuiret, und ob selbiges gleich nicht von gehöriger Güte und nach meiner Art Beschaffen, so weiss er jedoch sich aller Orten damit seinen Verschluss zu machen

52) Die goldmontierte Kanne H. G. 4852, Abb. 13 (das Weiß hat einen leichten Stich ins Grünliche) ist nach dem Urteil von Dr. E. Zimmermann nicht Meißener Fabrikat.

53) Ein Service (mit feinem Golddekor und mit einem Wappen: im rechten Feld ein Hirsch, im linken ein Pokal) im Gewerbe-Museum in Nürnberg hat die Goldmarke W.

54) Die Ermittelung dieses Aktenstücks verdanke ich dem Entgegenkommen des Herrn Bürgermeisters Rohmeder.

55) Plaue a. d. H.

und mittelst ohnerlaubter Entziehpraeoccuperirung meiner ihme Bekandt gewordenen Kundschaft einen grossen Nahrungs Abbruch Beyzufügen. . . . . habe dieses hierdurch unterthänigst ohnangezeigt nicht lassen und gehorsamst Bitten sollen, Euer Hochfürstl. Durchlaucht geruhen ermeldten Meyer sowohl die Inhibition dessen zu thun und ihn anweissen zu lassen, dass er sich gehörig in Condition und auf eine Fabrique Begeben solle, denen übrigen Porcellain Mahlern aber, die ausser und nach Verrichter ihrer ordentlichen arbeit sich unterfangen, dergleichen Braun Geschirr vor sich privatim zu lacquiren oder um den Lohn andern zu verarbeiten, welches hernach mit Übersetzung der Käufer vor eingeschmelzt herumgeführt und dadurch das ächte in Verachtung und Miß-Credit gesezet wird, aufladen zu lassen, dass sie sich dessen gleichfalls enthalten, Bey ihrem weißen Geschirr und dessen Tractament Verbleiben, dagegen mich bey Genuss des hierüber aus Hochfürstl. Höchster Milde erlangten Decreti ohngekränket lassen mögen. Hierüber und dessen gnädigster Manutenenz Bin in Unterthänigkeit gewärttig und Verharre mit profondestem Respect Euer Hochfürstl. Durchlaucht unterthänigster Johann Valentin Bontems. Onolzbach, den 25. Febr. 1743." Dem Gesuch wurde stattgegeben und die Verordnung dem Hermann Mayer publiziert. — Ein Krug vom Jahre 1742, mit Silberdekor, im Hamburgischen Museum, dürfte für Ansbach zunächst in Betracht kommen.

(H. G. 5609) Abb. 13.

ANMERKUNGEN ZUR HIRSCHVOGELFRAGE*

von

WALTER STENGEL

I. Das Wappen der Fayence-Eule v. J. 1540 ist versuchsweise auf das Überlinger Geschlecht der Kessenring bezogen worden. Das entsprechende Wappenbild in dem oberbadischen Geschlechterbuch von J. Kindler v. Knobloch (1899) unterscheidet sich jedoch von dem der Eule, insofern der Kesselring hier nach innen, dort nach außen offen steht. Ich habe nun den für Bürgermeister Jacob Kessenring (zur Belohnung von im Bauernkrieg geleisteten Diensten) durch Kaiser Karl V. i. J. 1528 ausgestellten Wappenbrief auf dem Rathaus in Überlingen verglichen. Dort stimmt das Detail mit dem der Eule überein. — Der Sohn des Bürgermeisters, Jacob Kessenring der jüngere, Doktor beider Rechte (er heiratete 1539), war der Röm. Majestät Ferdinand I. und nach deren Ableben Erzherzogs Ferdinandi zu Oesterreich Rat und Diener (nachträgliche Notiz auf demselben Wappenbrief). Im Jahre 1547 erhielt er als ein Zeichen besonderer kaiserlicher Gunst eine Wappenverbesserung (goldene Krone).

II. Das Wappen der Eule in Kaufbeuren (1543) ist nicht das der Stadt, sondern der kaiserliche Adler. Bezüglich der Bedeutung erklärte mir der Konservator der städtischen Sammlung in K., Herr Juwelier Haggenmiller, er habe immer geglaubt, daß die Eule ein kaiserliches Ehrengeschenk gewesen sei. Dieser Annahme, die auf einer Tradition beruhen dürfte, widerspricht die Herkunft des Stückes nicht. Die Eule stammt aus dem Besitz der Hörmann v. Guttenberg. Als Urbesitzer kommt Georg Hörmann in Betracht. Er war durch Reichtum und Bildung ausgezeichnet und hatte als Attaché des Kaufhauses der Fugger eine hervorragende Stellung. Im Jahre 1530 war ihm das Adelsdiplom verliehen worden. Seine Güter lagen in Tirol. Aus einer 1539 datierten Urkunde des Statthaltereiarchivs in Innsbruck (II. Jahrbuch d. Kunsthistor. S. des allerh. Kaiserhauses, No. 2141) ersehen wir, daß er damals zu der dortigen Regierung in Beziehung stand. — Über königlich-kaiserliche Ehrengeschenke des 16. Jahrh.[1]) in Gestalt von Trinkgeschirren sind uns in den

*) Vgl. Mitteil. a. d. German. M. 1908, S. 22—33. Auf die hier angedeuteten Punkte werde ich in ausführlicherem Zusammenhang zurückkommen.

1) Unter den von Kaiser Ferdinand Beschenkten erscheint (1564) auch ein Otto von Neydegg, Jahrbuch VII 4971: „maister Mathesen Jämniczer Gc[illegible] ied zu giessung eindliff phening kaiser Ferdinanden conterfehung, so dem herrn von G[illegible] Neydegg etc. di kais. maj. hochloblichister gedächtnus jedem zu geben verwilligt hat." [illegible] r Burg Neidek fand sich wie erwähnt 1583 auch eine große Eule, aus Thon gebrann[illegible]

Rechnungsbüchern des Hofzahlamts viele Belege erhalten. Es sei hier nur daran erinnert, daß Ferdinand I. den (Nürnberger) Maler Albrecht Glockenthon[2]) 1553 „beschäftigte, um zwei Trinkgläser mit vier Wappen herstellen zu lassen, die dann eine Silberfassung erhielten und zu einem Geschenke an zwei große Augsburger Kaufherren bestimmt waren". (Vgl. Lobmeyr, Die Glasindustrie, 1874, S. 110). Nach der Hofzahlamts-Rechnung 1553 Fol. 189' (= VII. Jahrbuch d. K.-S. d. allerh. K. No. 4875) waren es „irer Römisch Khgl. maj. wappen".

III. Die Fayence-Eule Sr. Exzellenz des Grafen Wilczek hatte, wie aus dem Katalog der Spezialausstellung von Krügen und krugartigen Gefäßen im österreichischen Museum in Wien (1881), S. 72, hervorgeht, auf dem heute leeren Schild ebenfalls den kaiserlichen Adler. Das Türkenmedaillon oben könnte darauf deuten, daß dieses Gefäß zu einem Gnadengeschenk für ritterliches Verhalten im Felde gegen die Türken bestimmt war. Vgl. Hofzahlamts-Rechnung 1556, Fol. 367' (= VII. Jahrbuch No. 4941): 1557 Jänner 15, Wien. In die Kammer König Maximilians II. wurden vierzehn silberne vergoldete Trinkgeschirre von „Khnorter und Sübenbürgischer arbait" eingeliefert, welche insgesamt als Gnadengeschenke für ritterliches Verhalten im Felde gegen die Türken bestimmt waren. Mehrere darunter werden in nachstehender Weise beschrieben: ein großer Kopf mit einem Deckel, geziert durch einen Kranz, darauf das Bild eines Ritters; ein Kopf mit einem Deckel, darauf ein Kaiserbildnis, u. s. w.

IV. Hofzahlamts-Rechnung 1568 Fol. 92' (= VII. Jahrb. No. 5112): 1568 Jänner 4. Für einen von Erhart Hipflkhofer, Bürger und Goldschmied zu Wien, gefertigten „silberen Kauzen" (Nachteule) von 2 Mark 6 Loth 3½ Quintel Wiener Gewicht, welcher als Bestgabe zu dem beabsichtigten kaiserlichen Freischießen bestimmt war, erscheinen 48 Gulden 35 Kreuzer 2 Pfennige in Ausgabe.

V. Die vorübergehend in Zürich gewesene und als nicht schweizerisches Erzeugnis von dort wieder abgestoßene, seitdem verschollene Fayence-Eule (Masner a. a. O.) zeigte ebenso wie das Breslauer Exemplar den Reichsadler nebst den Schilden der sieben Kurfürsten. — Die Stuttgarter Eule v. J. 1561, mit württembergischem Landeswappen auf der Brust, hat an den geöffneten Flügeln Wappenschilde wie das bei den Reichsadlergläsern der Fall ist.

VI. Der älteste bekannte Reichsadlerhumpen (Lobmeyr a. a. O. S. 106) trägt die Jahreszahl 1547. Er befindet sich in dem k. k. Schlosse Laxenburg und ist gewiß alter kaiserlicher Besitz. Es ist m. W. noch nicht der Versuch gemacht worden, dieses Glas (d. h. die Malerei) für eine Arbeit Hirschvogels in Anspruch zu nehmen. Und doch kommt H. hier sehr stark in Betracht. Gerade 1547 hat er mit Kaiser Karl V. persönlich konferiert. „H. mußte 1547 seinen Plan (der Stadt Wien) zuerst nach Prag zu König Ferdinand[3]), dann nach Augsburg zu Kaiser Karl V. bringen, zur Einsicht vorlegen und erläutern". (Bergau in Allgem. Deutsche Biogr. XII, 474). Aus dem folgenden Jahre hat sich im Oberkammeramt der Stadt Wien eine Rechnung erhalten, woraus unzweideutig hervorgeht, daß H. damals Hohlglas email-

2) Albrecht Glockenthon war Mündel von Veit Hirschvogel, dem Vater Augustins. Vgl. Zahn's Jahrb. f. Kunstw. II, S. 76.

3) Vgl. die Urkunde bei Joseph Bergmann, Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des Österreich. Kaiserstaates, Wien 1844, I, S. 294.

lierte: „1548. Mer am 16. Sept. Dem Augustin Hirschvogel von wegen ettlich gemainer Stadtwappen die er gemacht, Nemlich in glöser geschmeltzt fünff, Inn die zwei Khöph so dem jungen Erzhertzogen Carolo vereret; auch in den Koph so Hern Salamanckha prautt auf Ir Hochzeitliche freid geschenckht worden —"[4]). Daß H. endlich die den Reichsadlerhumpen eigentümliche Darstellung (vgl. über die Bildquellen: Jahresber. 1906 des Hamburg. Mus. f. Kunst u. Gewerbe S. 90) wenigstens gekannt hat, verrät eine (wie ich aus stilistischen Gründen mit Bestimmtheit annehmen zu müssen glaube) von H. radierte Karte: Rhetiae Alpestris In Qua Tirolis Com. Descriptio (ein Exemplar im Kupferstichkabinet des G. M.: La 3780). Das einem Kreis einbeschriebene eigentliche Kartenbild liegt hier auf der Brust des Reichsadlers, dessen Flügelfedern mit einigen kleinen Wappenschilden bedeckt sind.

VII. Der in den Nürnberger Urkunden gebrauchte Ausdruck „(die venetianische arbeit mit dem schmelzen und) glaswerk" scheint zunächst gleichbedeutend mit Hohlglas zu sein: in einer Urkunde v. J. 1553 (= V. Jahrb. d. K.-S. d. a. K., No. 4215) werden sogar Scheiben, Glasmalereien für eine Kirche in Linz, „geschmeltzt glaswerch" genannt. „Glaswerk" ist aber auch in der Bedeutung = glasierte Töpferware nachweisbar. Ich finde es so in einer 1538 datierten Hafnerordnung von Memmingen im Stadtarchiv in Memmingen (Schublade 457, I): „Vonn mayster stucken. Item welcher haffner hinfüro alhie Mayst werden will der soll dise nachbenannte Mayststück machen. Namlich ein achtegketten Ofen mit dreyen sembssen und ein sinwellin (runden) ofen mit ainem gefiertten kastenn und was er für modell dartzu braucht die soll er selbs all machen. Dessgleichen soll er auch in sonnderheyt ainen hafen machen der zehen mass fassen mug unnd denn markt mit guttem geschier alss mit g l a s s w e r c k und mit allenn anndern dingen so ain Mayster haben sol besetzenn. Unnd umb dise stück alle soll ain yeder Mayster annloben das er dieselben selbs mit seinen hennden unnd kein annderer gemacht hab..... Auch soll fürohin kainer kein hafen weyssen noch hauben die uff die Frickenhausser artt gemacht werden sonnder denn hafen brennen wie die erdenn ir selbs ist unnd sunst sol man auch kainerley gschirr hauben mann welss den verglessen".

VIII. Warum Hirschvogel 1536 (Anfang August) Nürnberg verläßt und das entlegene Laibach[5]) als künftigen Wohnort (oder doch als Standquartier) wählt, wird durch seine spätere kartographische Tätigkeit nicht zureichend erklärt. Eine in der Sammlung von Auszügen aus dem k. und k. Reichs-Finanzarchiv im V. Jahrbuch d. K.-S. d. allerh. Kaiserhauses (1887) versteckte Urkunde (No. 4473), die sich wie ein Kommentar zu der vielerörterten Neudörfferstelle liest, scheint das Rätsel zu lösen:

1534 October 20, Wien. König Ferdinand I. ertheilt dem Peter Reicher, Bürger zu Laibach, auf dessen Bitte die Bewilligung, „das plei zu pulfer zu prennen und daraus die schönnen saubern und wollgezierten gemalten scutelln, Khrueg und ander dergleichn geshier, wie man dieselben zu Venedig zu machen phligt, in unsern landen und gebieten, nämblichen zu Triest oder ander orten nahend bei dem meer machen zu lassen, dieselben auch allenthalben in und aus unsern landen verfüern,

4) Bergmann, a. a. O.

5) Vgl. Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, S. 309 Anm.

verkaufen und vertreiben" zu dürfen, „doch gegen bezallung der meut, zöll und anders, so gewöndlich darvon zu thain geburt". In Anbetracht seiner gemachten Ausgaben, „so ime in anfang auf die verlegung solchs pulfermachen mit bestellung der maister und in ander weg auflaufen wierdet", ertheilt er ihm die besondere Gnade, „das innerhalb zehen jaren in zwainzig meilen wegs weit und preit, der enden er solch arbait machen lässt, sonst niemands allain ime angezaigt pulfer zu prennen oder dergleichen gattung machen ze lassen" zugelassen werden solle.

Also ist Hirschvogel als „Meister" d. h. als Majolikamaler von Peter Reicher nach L. engagiert worden? — Man könnte einwenden, daß der Laibacher Betrieb sich vielleicht gar nicht mit der Fabrikation von Majoliken beschäftigte[6]), sondern emaillierte Kupferwaren in der Art der sogenannten venetianischen herstellte. Das einzige Datum, das wir in dieser Gattung kennen, auf einem Stück aus der Sammlung Gustav v. Rothschild (vgl. Labarte, Histoire des arts industriels 1875 III, p. 231) ist aber sehr viel früher: 1502. Solches Emailgeschirr dürfte 1534 kaum mehr ein moderner Artikel gewesen sein. Es ist doch wohl bei den saubern scutelln an breitrandige Wappenteller u. s. w. aus der von uns nach Pazaureks Vorgang schon indirekt zu Hirschvogel in Beziehung gesetzten österreichischen Gruppe zu denken. Das in der erwähnten späteren Marke (Jännicke M. V. 247) enthaltene R würde der Annahme nicht entgegenstehen. Sonderbar bleibt allerdings, daß von den Bestandteilen des Glasurpulvers das Blei und nicht der Zinnzusatz genannt ist. Aber diese Verallgemeinerung kann auf einem Irrtum der in technischen Fragen schwerlich bewanderten Kanzlei beruhen, wenn nicht gar der Fabrikant selbst in seiner Zuschrift, um sein Geheimnis zu verschleiern, sich so ausgedrückt hatte. — Peter Reicher mochte Hirschvogel zunächst auf die Dauer seines Privilegs verpflichtet haben. Jedenfalls fällt mit dieser die Zeit von H.'s Aufenthalt in L. ungefähr zusammen.

IX. 1543 ist H. wieder in Nürnberg und veröffentlicht seine Zirkelkunde. Das, wie es im Vorwort heißt, zum Dienste der freien Kunst wie des Kunstgewerbes („vielen Künstlern, fürnemblich den Mahlern, Bildhauern, Goldtschmieden, Seydenstickern, Steinmezen, Schreinern und auch allen andern") bestimmte Werkchen[7]), dessen Illustrationen zum großen Teile Kreiskonstruktionen darstellen, ist „Nürnberg den ersten April Anno 1543" datiert. Das Titelblatt zeigt einen Polyeder, der von dem Spruch „Spero Fortune Regressum" (Ich hoffe des Glückes Wiederkehr) kreisförmig umschrieben ist. Auf dem Polyeder sitzt eine Eule: Wie ein Resultat von Hirschvogels Besuch in Nürnberg 1543 erscheinen im folgenden Jahre — gleichsam eine keramische Nutzanwendung der „Geometrie" — die von uns der Nickel'schen[8]) Werkstatt zugewiesenen Ringflaschen.

6) Daß es sich etwa gar um Glasfabrikation handeln könnte, ist ausgeschlossen. Man vergleiche den Wortlaut der gleichzeitigen Urkunden (II. Jahrb. d. K. S. d. allerh. K.) betreffs Wolfgang Vitls Fabrikation von venetianischem Glas in Hall. Eine Glashütte bestand damals auch in Laibach. Als Besitzer derselben erscheinen im August 1534 Veit Kissl und Hans Weilheimer. (a. a. O. Nr. 1969).

7) Vgl. Bibliothek des German. Mus. Nr. 38, 796.

8) Der erwähnte Nürnberger Goldschmied Balthasar Nickel war (1546) Hoflieferant Ferdinands I. Vgl. VII. Jahrbuch Nr. 4805, 4806.

X. Das Datum 1544 steht auch auf einem Albarello im städtischem Museum in Ulm, auf den mich Max Sauerlandt aufmerksam machte mit Rücksicht auf die Möglichkeit eines schwäbischen Ursprungs der ganzen Gruppe. Über die Provenienz dieses kleinen Topfes, der mir nach Technik[9]) und Dekor durchaus mit den Eulen, Ringflaschen u. s. w. zusammenzugehören scheint, konnte ich nur noch folgendes ermitteln. Das Stück kam 1850 an den Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben als Geschenk eines Vereinsmitgliedes, des Münstermeßners Kast (vgl. Verhandlungen des Vereins u. s. w., VII. Bericht, Ulm 1850, S. 15). Die Witwe des Geschenkgebers, die noch, in Reutlingen, lebt, gab mir die Auskunft: „Mein sel. Mann hat mir über die Existenz dieses Glases (gemeint ist der Albarello) gesprochen. Es wurde sehr wahrscheinlich auf dem alten Markte (in Ulm) erworben. Von den Verkäuflern, bei denen man es vielleicht hätte erfahren können, lebt aus selbiger Zeit niemand mehr".

XI. Es wäre trotz gewisser Bedenken dringend zu wünschen, daß einmal eine Leihausstellung „Cisalpine Fayencen des 16.—¼17. Jahrh." zustande käme, wenn auch nur für wenige Tage. Denn nur durch den unmittelbaren Vergleich können die schwebenden Fragen ernstlich beantwortet werden.

9) Der Hamburger Teller (m. weibl. Brustbild wie der Albarello) ist, wie ich jetzt sehe, der in Nürnberg „gefundenen" Schüssel von 1593 (vgl. Essenwein a. a. O., wo zwischen „gefunden" und „von [hiesigen] Händlern erworben" unterschieden wird) technisch (Rückseite) sehr ähnlich

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

W. M. Schmid, Altertümer des bürgerlichen und Strafrechts, insbesondere Folter- und Strafwerkzeuge des Bayerischen Nationalmuseums. 1908. (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. VII. Band.)

Dem Bestreben, die Schätze des Bayerischen Nationalmuseums der Wissenschaft und der Allgemeinheit nutzbar zu machen, verdanken wir diesen Katalog. Schmids Arbeit löst den alten Führer von K. A. Bierdimpfl (1882) ab, ist aber in jeder Beziehung eine neue und selbständige Durchforschung des Gebietes, die auch äußerlich in einem viel stattlicheren, reich mit Bildern geschmückten Gewande erscheint.

Der Verfasser beginnt mit einer kurzen, vielleicht etwas gar zu knappen Skizze des germanischen Rechtswesens. Größere Ausführlichkeit hätte ihm hier die Scheidung gemeingermanischer und frühmittelalterlicher Institutionen erleichtert, ja geradezu an die Hand gegeben, z. B. hinsichtlich des Gottesurteils, dessen Wesen in der germanischen Zeit ein anderes war als in der fränkischen und nachfränkischen, oder in der Frage der Verstümmelung, die die Urzeit nicht kennt und die erst unter dem mildernden Einfluß der Kirche als gelegentliche Ablösung des Todesurteils aufkommt. — Weiterhin verfolgt Schmid die Aufzeichnung der einzelnen Stammesrechte im 13. Jahrh. bis zur Bamberger Halsgerichtsordnung von 1507 und der auf ihr fußenden Constitutio Criminalis Carolina von 1533, und mit Recht betont er, daß bereits in den ältesten Sammlungen sich Spuren des römischen Rechts finden, das auf dem Wege des kanonischen Prozesses sich langsam Boden eroberte. Die Aufzeichnung der Stammesrechte bedeutete nochmals ein energisches Zusammenraffen der germanischen Rechtsbegriffe, aber im Grunde bezeugen systematische Sammlungen doch immer, daß etwas verloren geht. So war es im 9. Jahrhundert, als Karl der Große die absterbenden Heldenlieder aufschreiben ließ, so im 14., als die großen Sammelhandschriften des Minnesangs entstanden, und so war es auch im 13., als Eike von Repgow den Sachsenspiegel schrieb. Die eigentliche Zeit des sieghaften Eindringens des römischen Rechtes ist aber erst das 15. Jahrhundert: der Boden ist ihm bereitet durch das kanonische Recht; dem Volk ist es willkommen, da es die Standesunterschiede aufhebt und durch einen geschulten Richterstand eine gleichmäßige Ausübung gewährleistet; dem Richter selber geht es mehr an die Hand, da es detailliert fertig ist und nicht erst „gefunden" zu werden braucht; und zu dem allem gesellte sich bald die Autorität, mit der die wiederaufsteigende Antike die Gemüter umfing.

Mit dem römischen Recht aber drang ein unheimlicher Gast in das deutsche Gericht ein, und das führt Schmid auf sein eigentliches Thema: die Folter. In sehr beschränktem Maß scheint sie bereits den Germanen geläufig gewesen zu sein, als Prügelstrafe, gegenüber dem Unfreien. Ihre furchtbare Entwicklung beginnt aber erst mit dem 14. und 15. Jahrhundert und sie erreicht ihren Höhepunkt in dem in jeder Beziehung maßlosen 17. Jahrhundert. Die beiden aus dem Kriegstumult geborenen Romane, der Simplicius Simplicissimus und der Philander von Sittewalt, bewahren das grausame Abbild jener Zeit. Milderung brachte hier erst das kluge 18. Jahrhundert, allen voran Preußen, dessen König 1740 die Folter abschaffte; Bayern folgte erst 1806.

Schmid berichtet in kurzer, aber sehr instruktiver Weise über die verschiedenen Arten der Tortur, und geht dann auf die „Lebensstrafen" über, die bei schweren Verbrechen stets mit Foltern verbunden wurden. Leichtere Vergehen wurden mit „Leibesstrafen" geahndet und in ihnen suchte die mittelalterliche Rechtspflege, von einem starken Wirklichkeitssinn geleitet, überall das Glied zu treffen, mit dem gesündigt war: der Gotteslästerer verlor die Zunge, der Dieb die

Hand, der Meineidige die Schwurfinger. Dieser Zug nach dem Symbolischen hat in das Kapitel der „Ehrenstrafen" denn auch einiges gebracht, was uns die mittelalterliche Rechtspflege in hellerem, oft genug humoristischen Lichte erscheinen läßt; so die Schandlarven, die dem Delinquenten, während er am Pranger stand oder durch die Straßen geführt wurde, vors Gesicht gebunden wurden. In ihrer fabelhaft grotesken Bemalung und Ausstattung mit Teufelshörnern, Hängezungen und Schweinsrüsseln waren sie „gewissermaßen eine Projektion der Gesinnung des Verbrechers, ein Bild seines Vergehens, das manchmal eigens beigeschrieben wurde." — Mit einem kurzen Blick auf den ehrlosen, aber einträglichen Stand des Henkers, dem erst das Zeitalter der französischen Revolution seine Bürgerrechte zurückgab, und auf die Hexenprozesse, die in Bayern eine verhältnismäßig geringe Rolle gespielt haben, schließt der Verfasser seine inhaltreiche Einleitung.

Der Hauptteil des Katalogs dient der Beschreibung der Objekte selber. Folterinstrumente, Strafwerkzeuge, Gesetzbücher u. s. w. in Druck und Handschrift, Tatbestandszeichen, Rechtssymbole, klösterliche Bußgeräte und Keuschheitsgürtel werden kurz beschrieben und, was bei den Münchner Katalogen jetzt in so dankenswerter Weise in den Vordergrund tritt, durch zahlreiche Abbildungen vor Augen geführt. Den Beschluß des instruktiven Büchleins bildet ein Verzeichnis der Waffenschmiedsmarken, die auf den Richtschwertern der Sammlung vorkommen.

H. Stierling.

Dr. Max Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. Mit 38 Abbildungen. München 1907. Verlag von Georg D. W. Callwey.

Ein wenig bearbeitetes Gebiet der Kunstgeschichte wird hier mit Energie und gutem Erfolg in Angriff genommen. Der Verfasser konstruiert sich zunächst die Methode der Untersuchung und wendet sie konsequent an. Er geht dabei vom Wesen des Porträts aus. „Das Wesen des Porträts ist die Ähnlichkeit, die Übereinstimmung zwischen Original und Abbild in Merkmalen." Leider ist dieser Satz, so allgemein aufgestellt, nicht richtig. Ähnlichkeit ist eine Grundforderung, welche an jedes gute Porträt gestellt werden muß, aber sie erschöpft nicht dessen Wesen. Gerade die höchsten Leistungen der Porträtkunst gehen über die objektiv richtige Wiedergabe der Formen hinaus, sie suchen die Individualität durch Konzentration und Modifikation der Formen bestimmter und lebendiger darzustellen als dies in noch so genauer Wiedergabe der äußeren Formen möglich wäre. Paradox ausgedrückt kann man sagen, ein Porträt kann einem Menschen ähnlicher sein, als sein eigenes Gesicht. Andererseits können stilistische Bedingungen oder stilistische Moden den Ähnlichkeitsgehalt des Porträts nach der negativen Seite beeinflussen, so daß das Individuelle gegenüber dem Typischen oder Konventionellen zurücktritt. In beiden Fällen können Werke entstehen, welche nicht nur als Kunstwerke, sondern als Porträts sehr hoch, ja höher stehen, als solche, welche die äußeren Formen ganz exakt wiedergeben. Tizian und Rigaud sind größere Porträtisten als Denner. Auch die weitere Definition von Ähnlichkeit als Übereinstimmung von Original und Abbild in Merkmalen ist unzureichend. Kemmerich wird auf sie durch die Beobachtung geführt, daß in den Anfängen des Porträts erst ein oder wenige Merkmale gegeben werden. Aber ein Porträt kann alle einzelnen Gesichtsteile richtig wiedergeben und doch der Forderung der Ähnlichkeit nur wenig entsprechen, wenn die Teile nicht in richtigem Verhältnis und in richtiger gegenseitiger Lage stehen. Das Porträt ist nicht eine Summe von Merkmalen, sondern, wenn das mathematische Bild beibehalten werden soll, ein Integral. Eine Untersuchung, welche das Wesen des Porträts in die Ähnlichkeit verlegt und Merkmale addiert, läuft Gefahr, im Ikonographischen stecken zu bleiben.

Kemmerich ist dieser Gefahr nicht ganz entgangen. Seine Methode leistet Gutes für die Untersuchung der Anfänge der Bildniskunst, sie wird auf deren Höhe versagen. Denn wenn er meint, in den Zeiten der Reife komme es im Gegensatz zu den Frühzeiten darauf an, die konventionellen, nicht individuell beobachteten oder nach einem Schönheitsideal verbesserten Momente hervorzuheben, so wird sich zeigen, daß damit nicht sehr weit zu kommen ist. Kemmerichs Bestreben geht dahin, das Porträt aus der Sphäre der ästhetischen Schönrednerei zu befreien und annähernd exakter Messung zu unterziehen. Ich fürchte, die künstlerische Seite der Aufgabe kommt dabei zu kurz.

Dies zur Begründung meiner abweichenden Grundauffassung. Lassen wir sie in der Folge bei Seite und sehen was der Autor mit seiner Untersuchung erreicht.

Wichtig ist zunächst der Nachweis, daß die Anfänge individueller Menschendarstellung bis in die primitivsten Kunststufen zurückgehen. Diese primitiven Zeichner begnügen sich allerdings mit der formal mangelhaften Andeutung eines oder weniger äußerlicher Merkmale, während die Gesamterscheinung dem Urbild in keiner Weise entspricht, und man mag mit Recht Bedenken tragen, solche Darstellungen als Porträts zu betrachten, aber den Keim, aus welchem das Porträt erwächst, enthalten sie gewiß.

Für die Anfänge der Bildniskunst bei den germanischen Völkern wäre mehr als geschehen ist zu beachten gewesen, daß sie nicht autochton, sondern in hohem Grade von der byzantinischen Kunst abhängig ist, und daß gerade die Herrscherbilder diese Abhängigkeit in formaler und technischer Hinsicht am deutlichsten zur Schau tragen. Die eingehendere Berücksichtigung dieses Verhältnisses hätte die Erklärung für die auffallende Tatsache ergeben, daß die Porträtfähigkeit von den Zeiten der Karolinger zu denen der Salier nicht zu-, sondern abnimmt.

In sehr gründlichen Einzeluntersuchungen führt Kemmerich den Nachweis, daß die Fähigkeit, eine Person charakteristisch darzustellen, schon in der karolingischen Zeit vorhanden war. Die Charakteristik ist nicht eindringend, genügt aber, um die Person objektiv kenntlich zu machen, nicht allein durch die Wiedergabe einzelner Merkmale, sondern auch durch deren annähernd richtige Kombination. Unter den Ottonen und noch unter Heinrich II. bleibt die Bildniskunst ziemlich auf gleicher Höhe. Es ist die Zeit engen Zusammenhangs der abendländischen Kunst mit der byzantinischen. Diese Abhängigkeit gewährt eine gewisse Höhe des technischen Könnens, zu dem schulmäßig erlernten treten eigene Beobachtungen. Mit dem Nachlassen der byzantinischen Tradition um die Mitte des 11. Jahrhunderts tritt ein Rückgang auch der Porträtfähigkeit ein, der wohl weniger eine Folge oberflächlicherer Beobachtung als geringeren technischen Könnens ist. Im 12. Jahrhundert folgt ein erneuter Aufschwung der Malerei. Die Tradition ist nicht abgerissen, aber sie tritt gegenüber dem eigenen Können zurück, eine selbständige deutsche Kunst ist erwacht. In der Buchmalerei setzt ein neuer zeichnerischer Stil ein. Die dieser Stilepoche angehörigen Porträts zeigen schon eine achtenswerte Kraft der Individualisierung, aber eine volle Porträtmäßigkeit wird noch nicht erreicht.

Mit dem Beginne des 13. Jahrhunderts schließen Kemmerichs Untersuchungen. Ihr wichtigstes Ergebnis ist, daß das Bestreben und die Fähigkeit, das Bild eines Menschen individuell zu gestalten, wenn auch in beschränktem Maße, schon in den frühesten Zeiten der deutschen Kunst vorhanden ist. Eine Fülle von Beobachtungen über die Ansprüche, welche zu verschiedenen Zeiten an ein Porträt gestellt werden, über die Reihenfolge, in welcher die Merkmale beobachtet und wiedergegeben werden u. a. ist da und dort eingestreut. Es ist eine sichere Grundlage geschaffen, auf der weiter gebaut werden kann. Möge die verdienstvolle Arbeit bald eine Fortsetzung finden. Bezold.

Geschichte der Familie Vogtherr im Lichte des Kulturlebens. Herausgegeben von Dr. Friedrich Vogtherr, Kgl. Bezirksamtsassessor. Zweite vermehrte und illustrierte Auflage. Ansbach, Kommissionsverlag von Fr. Seybold's Buchhandlung. 1908. 175 S. 8.

Schon als Student war Dr. Vogtherr, angeregt durch eine bekannte Äußerung W. H. Riehls, der Geschichte seiner Familie nachgegangen und ein Büchlein, das er 1892 als „Chronik der Familie Vogtherr" im Selbstverlag erscheinen ließ, hatte bereits eine erstaunliche Menge gesicherten Materials unter Dach bringen können. Diese Chronik wurde zur Grundlage für weitere Forschungen, die im Laufe der Jahre aus dem bescheidenen Buche von damals ein fast völlig neues werden ließen. Verfasser wie Verleger haben ein Übriges getan, so daß bereits beim Durchblättern dieser 2. Auflage das Interesse und ein gewisses Behagen auch bei dem erwacht, dem die „Genealogia Vogtherorum" das nicht bedeuten kann, was sie ihrem pietätvollen Erneuerer geworden ist. Dieser wird es keinem verübeln, wenn er die mannigfachen Verzweigungen und Verästelungen des Stammes nicht mit solcher gespannter Aufmerksamkeit zu verfolgen vermag wie der getreue Chronist des eigenen Geschlechts es tut. Erwarten aber darf er, daß wir gerade an dieser Familiengeschichte nicht zu rasch vorübergehen. Finden sich doch unter den Ahnen dieses Geschlechts, inmitten der natürlicherweise vorhandenen Menge von Gestalten mehr alltäglichen Gepräges eine auffallend

große Zahl überragender Persönlichkeiten, deren Schaffen und Wirken auch unserer Zeit unverloren ist. Der Fleiß des Familienforschers hat nicht geruht, bis die nachgedunkelten Bilder wieder durchaus in alter Frische vor Augen standen. Ein paar wirkliche Charakterköpfe sind darunter: Da ist der Stammvater der Vogtherrn, der geb. Häller und spätere kampfgemute „Reformator von Feuchtwangen" Georg V. (1487—1539), dann der 1536 verstorbene Hofaugenarzt des Augsburger Bischofs Christoph v. Stadion, Bartholomäus V., vor allem aber der bekannte Straßburger Maler, Formenschneider, Buchdrucker, Augenarzt und Dichter Heinrich Vogtherr der Ältere (1490—1556, des gen. Georgs jüngerer Bruder). Ihm ist die ausführliche Biographie auf S. 60—82 gewidmet. Beigegebene Kunstbeilagen (S. 62/63 ff.) geben Proben von dem künstlerischen Schaffen dieses Meisters. In des Vaters Fußstapfen folgte sein gleichnamiger Sohn (1513 bis 1568). Auch ein Enkel, Hans Jakob und ein Urenkel Johannes sind Maler (in Ingolstadt) geworden. Ein anderer bemerkenswerter Künstler aus der Vogtherrschen Familie ist der Augsburger Goldschmied und Kupferstecher Clemens Vogtherr (1608—1687), über den S. 57 ff. das über ihn bekannt Gewordene zusammengestellt wird.

Das Buch, das — ein Hauptvorzug — bestrebt ist, die Beziehungen des Einzelnen zu der Gedankenwelt und den Geschehnissen seiner Zeit nirgends außer Acht zu lassen, weiß noch von vielen interessanten Trägern des Namens zu berichten. Wir müssen aber auf ein weiteres Herausheben verzichten und im übrigen auf das Werkchen selbst verweisen.

Auf schwankendem Boden bewegte sich der Verfasser mit seinen Aufstellungen über die adelige Abkunft der bürgerlichen Familie Vogtherr als vorgeblicher Nachkommen der Herren v. Vogtsberg (Schloß Vogtsberg bei Plauen i. V.). Dr. Vogtherr scheint tatsächlich überzeugt von der Echtheit einer Jahrhunderte lang weitergegebenen Überlieferung, die er, was menschlich wohl begreiflich, nicht gerne über Bord werfen wollte. Allein der Versuch, den Vogtherrschen Stammbaum an jenes plötzlich vom Schauplatz der urkundlichen Geschichte abtretende Geschlecht zu knüpfen, gewinnt kaum an Wahrscheinlichkeit durch den Nachweis, daß schon im 17. Jahrhundert (das in solchen Dingen ebenso erfinderisch wie leichtgläubig war) Glieder der Familie mit diesen Vorstellungen sich getragen haben. Ernsthafte Betrachtung muß sich vielmehr sagen, daß nicht ein Fädlein wirklichen genealogischen Zusammenhangs das Diesseits geschichtlich begründeter Aufstellungen und ein Jenseits familiengeschichtlicher Spekulationen verbindet.

Im übrigen verdient das fleißige Buch, das viel mehr bietet, als der Titel einer Familienchronik erwarten läßt, alles Lob. H. H.

Wallfahrts-, Bruderschafts- und Weihe-Medaillen der gefürsteten Grafschaft Tirol und Vorarlberg. Von A. M. Pachinger. Wien, 1908. Verlag Dr. Rud. Ludwig. XII und 69 Seiten. gr. 8. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Abbildungen im Texte.

Wallfahrts-, Bruderschafts- und Gnaden-Medaillen des Herzogtums Salzburgs. Von A. M. Pachinger. Wien, 1908. Verlag Dr. Rud. Ludwig. XIII und 61 Seiten. gr. 8. Mit 6 Lichtdrucktafeln.

Die beiden Arbeiten des bekannten Linzer Sammlers A. M. Pachinger wenden sich einem Spezialgebiet zu, das bisher von den Medaillensammlern und -kennern wenig gepflegt wurde, und sie zeigen, daß in der Tat die Weihmedaille, dies „jüngste Stiefkind der Numismatik", eine liebevollere und eingehendere Behandlung verdient, als ihr bisher zuteil geworden ist.

Kaum 50 Jahre sind vergangen, seit J. P. Beierlein mit seinen „Münzen der bayerischen Klöster, Kirchen, Wallfahrtsorte" die wissenschaftliche Beschäftigung mit den religiösen Medaillen als einen eigenen Zweig der Numismatik ins Leben rief und damit gleichzeitig eine reiche und nachhaltige Anregung für die Sammlertätigkeit gab. In der Folge entwickelte sich eine, wenn auch nicht umfassende, so doch immerhin wertvolle Spezialliteratur, aus der vornehmlich des Augsburgers J. M. Friesenegger treffliches Werk über die Ulrichskreuze hervorgehoben sei. A. M. Pachinger, derzeit wohl der beste Kenner dieser Medaillengattung, ist, wohl indirekt, ein Schüler Beierleins; er hat seine ihm aus einer bewunderungswürdigen Sammlertätigkeit erwachsenen Kenntnisse durch eine interessante, später durch einen Nachtrag vervollständigte Abhandlung über die Arbeiten von Peter und Paul Seel der Allgemeinheit zugänglich gemacht, der rasch ein umfassender Nachtrag zu den Werken Beierleins und seines Nachfolgers Friedrich Och über die kirchlichen Medaillen Bayerns folgte. Aus seiner eigentlichen Domäne, der Weihmedaille der

österreichischen Kronländer, gab er zuerst ein Bändchen „Wallfahrts- und Weihe-Münzen des Erzherzogtums Österreich ob der Ems", das 1904 erschien.

Wie aus den älteren Arbeiten Pachingers, so strömt auch aus den beiden vorliegenden Abhandlungen eine reiche Fülle neuen Materials; sie bieten trotz ihrer topographischen Begrenzung einen überaus klaren und interessanten Überblick über eine Kulturerscheinung, deren Eigenart Pachinger in den die Kataloge einleitenden und schließenden Worten trefflich gekennzeichnet hat; es ist das kulturelle Moment, nicht das künstleris he – denn künstlerisch sind dies Erzeugnisse von wenigen Ausnahmen abgesehen, meist unbedeutend und unbefriedigend —, das den Wert der Weihmungen ausmacht. Ebenso verdienen Pachingers äußerst prägnant und genaue katalogisierende Beschr ibungen der einzelnen Stücke, nicht minder aber auch seine historisch-topographischten Angaben alle Anerkennung. Auch die guten Reproduktionen in Originalgröße, die den Wert der Bücher für vergleichende Studien erhöhen, seien rühmend erwähnt. Hoffentlich verwirklicht sich bald Pachingers Absicht, eine vollständige Zusammenstellung aller derartiger Medaillen von Österreich-Ungarn zu bringen. Dr. W. Josephi.

NEUENTDECKTE ARBEITEN VON VEIT STOSS.

Von Dr. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 2 Tafeln.)

1. Das Verkündigungsrelief in Langenzenn.

In der entwicklungsmäßigen Darstellung der künstlerischen Tätigkeit des Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß, wie sie Berthold Daun in seinen beiden Arbeiten über den Meister[1]) unternommen, klafft eine bislang noch nicht geschlossene Lücke, welche den Zeitraum zwischen den Jahren 1507—08 und 1517—18, mithin ein volles Dezennium umfaßt. Es war Daun nicht gelungen, für diese doch immerhin beträchtliche Spanne Zeit geschichtlich beglaubigte, bezeichnete oder datierte Werke des Künstlers nachzuweisen. Und doch spielen zehn Jahre in dem psychologischen Fortschreiten eines bedeutenden Meisters eine Rolle, in Sonderheit aber bei Veit Stoß, der namentlich in seiner späteren Schaffensperiode deutlich fühlbare starke Wandlungen durchmachte. Sie beginnen beim Schwabacher Hochaltar und finden ihren konkretesten Ausdruck in dem ehemaligen Hochaltar der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, der gleichzeitig ihren Abschluß bezeichnet. Diese Lücke mit einer bezeichneten und datierten Arbeit ausfüllen, ist darum nicht gleichbedeutend mit einer bloßen Erweiterung des bislang bekannten Denkmälerbestandes, sondern schließt zugleich einen willkommenen Beitrag zur Klärung des Wesens der späteren Kunst des Veit Stoß in sich. Wenn mir heute eine Vermehrung seines Werkes in diesem Sinne möglich ist, so verdanke ich dies einer Entdeckung, die ich unlängst bei einem Besuche der Stadtpfarrkirche zu Langenzenn in Mittelfranken machte. Ich fand dort in der südöstlichen Ecke des nördlichen Seitenschiffes, eingefügt in das größere Mittelstück eines der Wand vorgebauten, in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts von J. Schiemer aus Nürnberg renovierten Sakramentshäuschens, ein in Sandstein gearbeitetes Verkündigungsrelief, das mich auf den ersten Blick als der Art des Veit Stoß auf das engste verwandt anmutete. Eine nähere Prüfung förderte die Jahrzahl 1513 und schließlich auch das Zeichen des Meisters zutage.

Der heutige Standort des Reliefs ist nicht der ursprüngliche. Früher soll es an einem der Rundpfeiler der Kirche seinen Platz gehabt haben. Seine Form fände dadurch eine ungezwungene Erklärung, sitzt es doch nicht mit gerader Stirnfläche in

1) Berthold Daun, Beiträge zur Stoß-Forschung. Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1903; Künstler-Monographien von H. Knackfuß, Bd. LXXXI: Veit Stoß von Berthold Daun, 1906. Ich bezeichne der Kürze halber das erstgenannte Werk: Daun, Beiträge, das letztgenannte: Daun, Künstler-Monographie.

der Mauer, sondern tritt es vielmehr als Abschnitt eines Kreissegments um 8,5 cm aus der Wandflucht heraus, in Dreiviertelplastik aus einem 0,81 m hohen und 0,61 m breiten Block grauen Sandsteins gearbeitet. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß es zu seiner Umrahmung nicht in organischer Beziehung steht. Diese hat die Form eines spätgotischen Architekturaufbaues, der von Strebepfeilern begleitet und von einem hohen Wimperg mit freiragenden Fialen beiderseits bekrönt wird. Der Scheitel der Nische enthält unmittelbar oberhalb unseres Reliefs in plastischer Arbeit über einem Kreuznimbus das Haupt Christi.

Die Reliefplatte wird durch ein in seinem oberen Teil freistehendes Säulchen in zwei Hälften geteilt, die beide im flachen Rundbogen geschlossen sind. Die linke ist durch das herabhängende Gewölbe als Innenraum charakterisiert, während die rechte den Abschnitt unmittelbar vor dem Hause in sich begreift. Durch die zwiefache Anwendung des Rundbogens, der ja im rechten Teil ebenso gut hätte fehlen können, dessen der Meister aber aus rein künstlerischen Gesichtspunkten bedurfte, wurde eine äußerst harmonische Abrundung des Ganzen erzielt. Die Hälften sind nicht gleich. Die linke übertrifft die rechte an Breite.

In der linken Hälfte nun, in dem als Zimmer gedachten Raum, kniet dicht neben der abschließenden Laibung die Jungfrau Maria (Taf. IX). Sie ist dem Beschauer fast en face zugewandt. Ein um den Oberkörper enganschließendes, um die Hüften energisch gegürtetes Gewand umhüllt den Körper. Über ihm lagert der weite Mantel, der auf den Schultern glatt aufruht, um sich nach unten zu kühn gedrehten, jedoch großzügig angelegten Windungen zu entwickeln. Nach rechts hin flutet er in der für Veit Stoß so bezeichnenden Art zunächst als stark plastisch herausstehendes Gewandstück ohne weitere Gliederung herab, dann aber schwingt er sich in lebhafter gebauschter S-Linie über den Boden hinweg nach dem Sockel des Mittelsäulchens herüber. Über dem Schoß tritt das Untergewand mit röhrenartigen Parallelfalten kräftig hervor, gezwungen durch die Einschnürung um die Hüfte. Das oval geformte, etwas pausbäckige Antlitz ist über einem ausnehmend hohen Hals geradeaus gerichtet. Leider ist es nicht ganz intakt auf uns gekommen. Vielleicht hat es bei der letzten Renovation, bei der das Relief von dem über ihm lastenden Farbanstrich befreit wurde, gelitten. Doch ist noch deutlich erkennbar, daß die Augen in verhaltener Ergebung geschlossen, daß die auf einander gepreßten Lippen durch leichtes Heraustreten betont sind, und daß das Kinn in feiner plastischer Rundung hervorgearbeitet ist. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und wallt in korkzieherartig gewundenen Strähnen zu beiden Seiten über die Schultern herab. Über der rechten teilt es sich in zwei Strähnen, von denen die eine über der Brust, die andere über der äußeren Körperlinie bis weit über die Hüften herabläuft.

Die vorgestreckte Linke hält mit stark abgespreiztem, zierlich geformtem Daumen ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen linker Hälfte die zum Arm im rechten Winkel gestellte rechte Hand aufruht. Rechts von Maria liegt auf dem Betpult neben der Fensterbrüstung ein dickleibiges, geschlossenes Buch.

Wie bereits bemerkt, steht das Trennungssäulchen in seinem oberen Teil frei. Es dient hier zugleich als Begrenzungspfosten für das Fenster, durch das von rechts her der Engel mit der frohen Botschaft hereinschwebt. Ich gebrauche das Wort „hereinschwebt“ mit Absicht; denn tatsächlich ist es dem Künstler gelungen,

Veit Stoß: Verkündigungsrelief in Langenzenn v. J. 1513.

den Eindruck des freien Schwebens im Luftraum hervorzurufen. Alles ist an dem Figürchen in nicht rastender, jedoch nicht unruhiger Bewegung. Der Engel hat sich gerade vom Himmel herabgelassen, um nun bei dem Gruß eben ein wenig still zu verharren. Noch flattern, von der nach oben strebenden Luft bewegt, die Enden des langen Gewandes empor. Wenn man so sagen will, tritt der Verkündigungsengel als Brustbild durch das Fenster in den Innenraum hinein, während sich der übrige größere Teil seines Körpers noch draußen befindet. Das Trennungssäulchen schließt mit der linken Schulter und dem linken Ellenbogen gerade ab. In dem leider lädierten Antlitz — die Nase ist fast ganz abgeschlagen — liegt die Gebärde des Sprechens, verstärkt durch die beteuernd erhobene Rechte. Der Mund ist leicht geöffnet. Die oberen Augendeckel sind tief über die kugelig markierten Pupillen herabgezogen. Das volle Lockenhaar, das über der Stirn von einem Kranz zusammengehalten wird, weht, beiderseits reichlich abstehend, über den Rücken nach hinten herab. Die Linke hält den schriftbandumwundenen Stab. Der Körper des Engels ist von einem weiten, um die Hüften gegürteten Gewand umschlossen, das aber noch um ein gut Teil über denselben hinausreicht. Um die Oberschenkel schmiegt es sich, diese deutlich durchschimmern lassend, knapp an, dann folgt es der Biegung des Kniees im rechten Winkel nach oben, um hier, wie vom Sturmwind getrieben, durch nichts behindert emporzuwirbeln. In grandiosem Schwung weht es nach links herauf, um dann zu der für Veit Stoß so bezeichnenden S-Linie umzubiegen. Ich wiederhole: trotz des Stillstandes im Fluge atmet alles an diesem kleinen Figürchen Leben und Bewegung. Von mächtigen Schwingen getragen, naht es durch das Fenster der in Ergebung staunenden Jungfrau, die sich noch nicht zu fassen weiß. Selten ist es Veit Stoß gelungen, das Wunder der Verkündigung so intim darzustellen, als es hier geschehen ist; selten hat er tiefe Bewegung und seelische Erregtheit trotz aller Freiheit im einzelnen in solch edler Mäßigung zum Ausdruck zu bringen gewußt wie hier. Es ist offenbar, daß diese Arbeit für das Verständnis seines inneren Wesens und damit seiner Kunst von Bedeutung ist.

Ein stummer Zeuge wohnt dem Vorgang bei, in frommer Scheu dem Wunder zuschauend. Es ist die Stifterin, die als kleines Figürchen rechts unten kniet. Ihr Antlitz ist nach dem Fenster emporgerichtet. Ein Kranz hält über der Stirn das Haar zusammen, das in reichem Gelock weit über den Rücken herabflutet. Die Unterarme fehlen heute, doch deutet die ganze Haltung darauf hin, daß sie ursprünglich mit betend zusammengelegten Händen erhoben waren, wie dies übrigens bei Stifterdarstellungen traditionell ist. Der Körper ist von einem weiten Gewand umschlossen, das mit den Unterarmen beiderseits emporgerafft ist. Zu den Füßen der Stifterin lehnen zwei Wappenschilde, von denen das eine einen schreitenden Löwen mit erhobener rechter Vordertatze, das andere eine fünfteilige Rose in leichtem Relief zeigt. Wir haben es also mit einer Angehörigen des Geschlechtes derer von Wildenfels zu tun, über deren Wappen sich bei Wiguleus Hund, Bayrisch Stammenbuch I (1585), S. 371 folgender Vermerk findet: „Führen jetzt ein quartiert Wappen, Nemlich zu der Rosen ihrem alten Wappen ein weissen Löwen mit rother Zungen vnnd Klowen, in schwartzem Feldt. Oben auff dem Helm auch denselben Löwen in einer Kron auffstehend". Und er fährt dann (S. 372) fort: „In eim alten Wappen Büch find ich vnder den Fränckischen Herren: Wildenfelsz führen ein schwartzen Löwen mit

blawer Zungen vnd Kloen in gelbem Feldt, oben ein Stam von eim Paum, daran zu oberst ein schwartze Rosen mit eim gelben Putzn, vnd vier grünen Plätlen. Ich vermeyn sey alles eins". Das alte Wappen war also eine Rose; und so finden wir es bei Sibmacher II, 25, woselbst sie sich schwarz gefärbt von weißem Untergrund abhebt. Später wurde das Wappen vermehrt, und in diesem Zustand gibt es Sibmacher I, 31 wieder. Es hat zwei Helmziere, links den „Paum, daran zu oberst ein schwartze Rosen", rechts den halben weißen Löwen, der aus einer Krone aufsteht. Die Stifterin unseres Reliefs führte bereits das vermehrte Wappen, das hier aber nicht in seiner sonst gebräuchlichen Form im ganzen gegeben ist, sondern auf zwei Einzelschilden in seine Bestandteile zerlegt wurde. Es scheinen rein künstlerische Gründe gewesen zu sein, die Veit Stoß bestimmt haben, sich dieser sonst wohl wenig üblichen Darstellung eines Doppelwappens zu bedienen.

Wenn je eine Arbeit für Veit Stoß charakteristisch ist, so ist es diese. In allem, in sämtlichen Details trägt sie die Merkmale seiner Kunst. Das Persönliche seines Stiles tritt so greifbar zutage, daß sie auch ohne sein Zeichen als ein Werk seiner Hand erklärt werden müßte. Man möchte sich füglich darüber wundern können, daß sie bislang als ein solches nicht erkannt worden ist. Aber in der Kirche eines von Kunstforschern nur selten besuchten Ortes und noch dazu hier an versteckter Stelle befindlich, konnte sie leicht übersehen werden. Um so sicherer aber steht sie heute als eine eigenhändige Schöpfung des Meisters fest, trägt sie doch unten am Sockel des Trennungssäulchens sein Zeichen (Abb. 1). Aber sie ist — und das ist eben besonders wichtig — auch datiert.

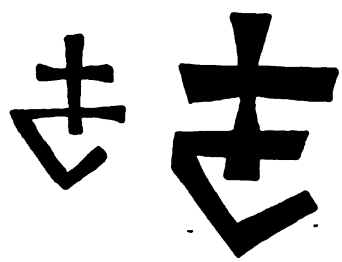


Abb. 1 u. 2. **Meisterzeichen des Veit Stoß am Langenzenner Verkündigungsrelief und am Altar der oberen Pfarrkirche in Bamberg.** Facsimile.

Wir haben es nicht mit einer Schöpfung monumentaler Art zu tun. Die Maße sind bescheiden, die Figuren klein und zierlich. Es ist ein Werk mehr intimen Charakters. Alles ist ins Kleine gearbeitet, aber dabei beherrscht von der hohen Ausdrucksfähigkeit eines tiefempfindenden Künstlers. Er operiert nicht mit frappierenden Überraschungen. Seine Komposition ist schlicht, aber dabei doch großzügig. Mit flotter Hand sind die Details bearbeitet, jedoch zugleich mit einer Sorgfalt, die sich eine peinliche Durchführung hat angelegen sein lassen. Nicht zu vergessen ist bei alledem, daß es sich um eine Arbeit in rauhkörnigem Sandstein handelt, der sich bekanntlich bei geringen Maßen nicht leicht so minutiös behandeln läßt als z. B. Holz oder ein anderes glattes Steinmaterial. Daher ist es auch gekommen, daß diese zierliche Arbeit nicht ganz unversehrt auf uns gekommen ist, und daß sie bei der ihr jüngst zuteil gewordenen Reinigung in besonders feinen Partien hat leiden müssen.

Wenn Berthold Daun (Künstler-Monographie S. 49) bei einem Vergleich zwischen Adam Kraft und Veit Stoß sagt: „Stoß kannte nicht den Seelenfrieden; nur den Sturm der Leidenschaft, der ihm so viel Unbequemlichkeit verursachte, wußte er auf seine Gestalten zu übertragen", so lehrt das Langenzenner Verkündigungsrelief, daß wir uns vor einer vollkommenen Verallgemeinerung dieser Aufstellung hüten müssen. Etwas dramatische Bewegung und Leidenschaftlichkeit ist ja auch hier vorhanden. Sie haftet dem Wesen des Meisters nun einmal an. Aber sie drängt sich gerade hier nicht herausfordernd vor; vielmehr ist sie durch eine weise Mäßigung in Schranken gehalten. Wohl lodert sie noch verhalten in Einzelheiten, aber sie bricht sich nicht ungestüm Bahn. Man kann hier kaum von drastischen Gebärden, von bewegtem Händespiel und übermäßiger Gefühlsäußerung reden. Bei aller Großartigkeit der Konzeption ist doch die idyllische Ruhe des Vorgangs das am meisten hervorstechende Element. Von der berauschenden Wirkung etwa des Krakauer Marienaltares finden wir keine Spur. Abgeklärte Ruhe, edle Schlichtheit in Komposition und Einzelausführung sind vielmehr für unser Relief bezeichnend. Die unruhige Gewandfülle des Krakauer Altares ist einer großzügigen Klarheit gewichen. Die Linienführung ist eine monumentale, die Szenerie fest in sich abgeschlossen. Eins aber ist auch hier auffällig, das ist das Bestreben, durch gedrehte Falten die leeren Zwickelflächen zu füllen. Allerdings geschieht auch dies in maßvoller Art, wobei mittelst der scharfgeschnittenen Randgliederung ein lebhafter Wechsel von Licht und Schatten hervorgerufen wird. Ein Meister von solch gewaltiger Persönlichkeit wird seine Eigenart nie ganz verleugnen. Durchgehende Züge bleiben trotz innerer Wandlungen stets bestehen. So hat Veit Stoß, obwohl der Stein als Material dem Künstler in seinem Ideenausdruck etwas Reserve auferlegt, auch hier die Technik des Holzbildners in virtuos freier Art auf den Stein übertragen, mit mächtigen Erhöhungen und Vertiefungen operierend. Die Stellung der rechten Hand der Maria, die nicht hält, sondern zu drücken scheint, findet sich schon beim Grabmal des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen, dessen Entstehungszeit von Daun um 1493 angenommen wird. (Siehe die Abbildung auf S. 18 in der Künstler-Monographie.) Man könnte weiter sprechen von dem Mund mit der kräftig markierten Unterlippe, dem vollgerundeten schlanken Hals und den tütenartigen Falten, welche Faktoren durch Dauns verdienstvolle Forschungen ja alle als für Veit Stoß charakteristisch bekannt sind. In einer Urkunde vom 1. Februar 1503 wird Veit Stoß „stainhauer oder pildschnitzer" genannt (Daun, Beiträge S. 12). Wo sich seine meisterhafte Technik so sehr offenbart und seine ihm besonderen Eigenheiten so deutlich zutage treten wie hier, müssen wir ihm unbedingt auch die eigenhändige Ausführung vindizieren. Schwerlich würde er sonst sein Zeichen angebracht haben.

Als datierte Arbeit geht unserem Relief vorauf der Schwabacher Hochaltar, der auf dem großen Bilde des seinen Mantel teilenden Martin auf dem rechten feststehenden Flügel die Jahrzahl 1506 trägt. Nach wiederholter eingehender Prüfung des Originals an Ort und Stelle muß ich den Ausführungen Dauns im großen und ganzen beipflichten. Auch stimme ich mit ihm darin überein, daß das obere rechte Relief der Auferstehung zu plump, zu schematisch und in den Gewandfalten zu unmotiviert ist, um vom Meister selbst herrühren zu können. Doch finde ich, daß das linke untere Relief der Ausgießung des heiligen Geistes zu weitgehende Verwandtschaften mit

des Meisters persönlicher Art hat, um die Annahme der Beihilfe eines Gesellen oder Schülers ganz rechtfertigen zu können. Die individualistische Behandlung der Köpfe ist mir hier auch zu weit gediehen. Ich neige darum der Ansicht zu, daß auch dieses Relief als eine eigenhändige Arbeit des Meisters anzusprechen sei. Überhaupt beruht die künstlerische Bedeutung des Altares — ich rede hier nur von den Schnitzereien — in den seitlichen Reliefdarstellungen. Das allerdings in der Auffassung der Zeit wurzelnde, übermäßig Repräsentative, das übertrieben Steife und Gespreizte, die im Vergleich zu der kalten, empfindungslosen Ruhe der Figuren viel zu weit entwickelte Behandlung der Falten und Gewanddrapierung im Mittelschrein ist hier einer verinnerlichten, zum Teil sogar idyllischen Ruhe in Bewegung und Ausdruck gewichen. Man betrachte nur die stille häusliche Zufriedenheit des Elternpaares, die mütterliche Glückseligkeit, die sich in den Mienen der Maria ausspricht, weiter die mannigfach variierte, herzliche Teilnahme, die sich in den Antlitzen der um die sterbende Gottesmutter versammelten Jünger kundgibt, weiter die freudig und zugleich staunend erregten Gesichter auf dem Relief der Ausgießung des heiligen Geistes und dann auch die weise Mäßigung in der Gewandbehandlung! Stoß ist hier ein anderer als in den Figuren des Mittelschreins. Stürmisch wogten in ihm auf- und niedergehende Gefühle. Er war im Kampf mit sich selbst. Er steht im Begriff, das übermäßig Dramatische in seiner Kunst abzustreifen und sich von jetzt ab mehr der Verinnerlichung in seelischer Beziehung zu befleißigen. Und gerade hierin liegen die Keime seiner späteren Kunst, deren erste Frucht das Langenzenner Verkündigungsrelief ist, und die schließlich ihren erhabensten Ausdruck in dem imposanten Altar der oberen Pfarrkirche in Bamberg finden. Allerdings haben die Schwabacher Reliefs letzterem das eine oder andere voraus. Man kann hier nicht von einer unglaublich steifen Haltung der Hände und einer Bewegungslosigkeit in der Körperhaltung (bei Maria und dem Engel) reden. Doch kann man das in erhöhtem Maße von den Repräsentativfiguren des Schwabacher Mittelschreins. Welch ein Abstand besteht z. B. zwischen der Maria dort und der Maria des Langenzenner Verkündigungsreliefs! Die Haltung und auch die innere Empfindung ist, abgesehen von der gegenseitigen Körperstellung, nahezu die gleiche. Aber wie kontrastieren dennoch beide Figuren! Dort gleichgültiger, nichtssagender Gesichtsausdruck, die Mienen wenig ausgeprägt, der Hals unorganisch steif, der teilweise zwar auch glatt herabfallende Mantel an den Enden unnatürlich gebauscht und bewegt. Hier dagegen eine edle Gelassenheit in allem, der Hals mit plastischer Rundung bei guter Verbindung mit dem Kinn, der Mantel leicht aufliegend, natürlich herabflutend und an den Enden nur wenig bewegt. Einer gezwungenen Gespreiztheit dort steht hier eine fast klassisch zu nennende Ruhe und Natürlichkeit gegenüber. Stoß hat den Gipfel seiner Kunst erreicht; es ist ihm die Verkörperung ureigenster abgeklärter Empfindung gelungen. Man kann nicht sagen, daß der englische Gruß in rein künstlerischer Hinsicht eine besonders wesentliche Weiterentwicklung in der angedeuteten Richtung bezeichnet. Sehr übereinstimmend ist bei der Schwabacher und Langenzenner Maria die prinzipielle Behandlung des Gewandes. Der Mantel gleitet glatt über die rechte Schulter herab, schlängelt sich um den Arm herum, geht dann in leichter Ausschwingung nach unten herab, um dann in einem bauschigen Schwung nach oben zurückzukehren. Über der linken Körperhälfte fließt er in

Form einer plastisch herausstehenden Decke herab, die sich unten in S-förmiges Faltenwerk auflöst, das in beiden Fällen dem Zweck der Raumausfüllung dient.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle in Kürze auch auf den bekrönenden Aufsatz des Schwabacher Hochaltares einzugehen. Daun hat sich nicht weiter mit ihm beschäftigt. Wie mir scheint, rühren die Figuren im Aufsatz zum größeren Teil von dem Gesellen oder Gehilfen des Meisters her, der das Auferstehungsrelief geschaffen. Auf einem zwiefachen Regenbogen thront Christus als Weltenrichter. Zu seinen Seiten knieen Johannes und Maria. Zu äußerst rechts und links stehen zwei Engel mit Posaunen und ausgebreiteten Schwingen. Vorn bemerkt man vier nackte Figürchen von Auferstehenden und Verdammten. Oben im Aufsatz hat eine heilige Anna selbdritt ihre Stelle. Ganz aber scheint der ausführende Künstler der Beihilfe des Meisters nicht entraten zu haben. Deutlich spricht sich dies in der Figur der Gottesmutter aus. Die starke Bewegtheit in den erwähnten Figürchen der Auferstehenden und Verdammten läßt sogar an eigenhändige Ausführung durch Veit Stoß denken.

Übrigens irrt Daun, wenn er die Figur links unten in der Ecke des Reliefs des Todes der Maria als schlafend auffaßt. In allem, namentlich in den krampfhaft gefalteten Händen, spricht sich vielmehr der höchste Grad resignierter Trauer aus. Die Augen sind auch nicht geschlossen, sondern geöffnet.

Ein Zeitraum von fast fünf Jahren verstreicht, ehe wir nächst dem Langenzenner Verkündigungsrelief wieder eine datierbare Arbeit des Meisters nachweisen können. Es ist der englische Gruß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, ein Werk, dessen Entstehung in den Jahren 1517—1518 durch eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltungsbuch bezeugt wird.[2]) Stoß arbeitete daran vom März 1517 bis zum Juli 1518 und erhielt 426 fl. dafür. Am 15. Juli 1518 wurde es im Chor von St. Lorenz aufgehängt.[3]) Leider ist das Werk, das durch den monumentalen Aufbau seiner Komposition und eine vorzügliche Technik ausgezeichnet ist, nicht unversehrt auf uns gekommen.[4]) Nach mancherlei Wanderung im Jahre 1817 an seinen ursprünglichen Platz zurückgekehrt, hatte es das Mißgeschick, wegen ungenügender Stärke des Strickes, an dem es emporgezogen werden sollte und der infolge der Schwere der Last zerriß, herabzufallen und auf dem Boden aufschlagend zu zerschellen. Zwar wurde es wieder zusammengesetzt, doch erst nach 8 Jahren, nämlich im Jahre 1825. Alles das mahnt hinsichtlich einer abschließenden Beurteilung und Benutzung dieser Arbeit zu Detailforschungen etwas zur Vorsicht. Allein schon die künstlerisch durchaus unzulängliche Kupferstichwiedergabe in Doppelmayrs historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern läßt erkennen, daß die Zertrümmerung eine sehr weitgehende gewesen sein muß, da nicht alle Figuren wieder eingefügt worden sind. Doch soviel läßt sich feststellen: Veit Stoß ist seit dem Langenzenner Relief kein wesentlich anderer geworden. Die erhabene Ruhe dort, die nicht durch übermäßige Gefühlsäußerungen gestört wird, findet sich auch hier. Alles ist ins Große gekehrt. Die innerliche Erregung der Maria ist zwar herauszufühlen, aber sie bricht sich nicht gewaltsam Bahn, da sie nur durch wenig Mittel äußerlich

2) vgl. Daun, Beiträge S. 81.

3) Siehe ebendort.

4) vgl. hierzu meine Ausführungen in den Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. St. Nürnberg, 1902, S. 186—189.

zum Ausdruck gebracht ist: durch eine leichte Neigung des Kopfes und das Emporheben der rechten Hand, die sie der Brust nähert. Gerade in der Meisterung der seelischen Bewegtheit, in der schlichten Verinnerlichung liegt die Stärke des englischen Grußes, und darin reiht er sich in psychologischer Beziehung folgerichtig an das Langenzenner Relief an. Er ist ein weiteres Glied in der Kette der späteren Kunst des Meisters. Wenn darum Daun eine wirklich tiefere Empfindung und seelische Bewegtheit bei den Figuren des Engelsgrußes vermissen will, so glaube ich, daß er an diesem Urteil im Hinblick auf das Langenzenner Relief und die mit diesem angebahnte, von Daun übrigens bereits erkannte, anders geartete Entwickelung im Wesen des Veit Stoß, sowie die Bedeutung, welche dem englischen Gruß innerhalb derselben zukommt, jetzt nicht mehr ganz festhalten wird. Das Gewand zeichnet sich in beiden Fällen durch die gleiche klare Anordnung aus, ohne im einzelnen von den üblichen Übertreibungen des Meisters ganz frei zu sein. Sehr verwandt ist die Behandlung des oval geformten Antlitzes und des Halses. Auch beim englischen Gruß ist das Haar korkzieherartig gewellt und über der einen Schulter beiderseits geteilt. Die schmale dürre Hand mit den langen Fingern kehrt ebenfalls wieder.

Der Zeit nach folgt auf den englischen Gruß die Kreuzigungsgruppe über dem Hochaltar in der Sebalduskirche zu Nürnberg v. J. 1520. Es steht neuerdings fest, daß sie am 27. Juli dieses Jahres durch Nicklas Wickel, d. h. unter der Aufsicht oder auf Betreiben und die Kosten des Nicklas Wickel, eines Genannten des größeren Rats, aufgerichtet und von Veit Stoß gefertigt worden ist.[5]) Wir können die Beobachtung machen, daß die vor und mit dem Langenzenner Verkündigungsrelief angebahnte mehr großzügige Darstellungsart seelischer Vorgänge sich auch hier findet. Wenn Daun von einer herb übertriebenen Schmerzensäußerung und wenig anziehenden Geziertheit der unter dem Kreuz trauernden Gestalten der Maria und des Johannes spricht, wenn er ferner meint, daß sich das unruhige Gefält des Mantels, den Maria trägt, mit der Gewandbildung im Bamberger Altar nicht vergleichen läßt, so werden wir hieran wohl kaum mehr festhalten können. Im Prinzip ähnelt sich die Auffassung und Einzelbehandlung der Sebalder Maria mit der des Langenzenner Reliefs durchaus. Maria ist als monumentale Standfigur gegeben, in gewaltigen Umrissen ist sie gezeichnet und das Wesen ihrer Beziehung zur Hauptfigur ist in konkreter Art zum Ausdruck gebracht. Allerdings geht Veit Stoß hier weiter wie in Langenzenn. Doch sind auch hier die ganzen Verhältnisse anders gelagert. Er mußte in St. Sebald nach stärkerer Markierung streben. Und doch ist nach meinem Dafürhalten eine allzu übermäßige Übertreibung nicht eingetreten. Das Gewand ist analog klar angeordnet. In fast geraden Linien fällt es herab, um sich am Boden zu einer bescheidenen Spirale umzubiegen. Nur der Herabfall vom linken Unterarm ist in mehr Bewegung aufgelöst. Doch finde ich hierin nichts abnormes. Auch beim Langenzenner Relief hat der Meister nicht ganz von seiner sonstigen krausen Art lassen können, indem er die eine Mantelseite über den Boden hinweg in kühnerem Schwung weiter entwickelte. Die Behandlung des Untergewandes über dem Schoß ist die gleiche. Es tritt in vertikalen Röhrenfalten heraus;

5) vgl. Denkmalpflege 1904, S. 96 (J. Schmitz) u. 131 (Desgleichen), und darnach Daun, Künstler-Monographie S. 76.

der gebeugte Oberschenkel ist ebenfalls entsprechend betont. Das scheinbare Übermaß in der Schmerzensäußerung der Maria ist auf der korrespondierenden Seite durch eine größere Ruhe in der Haltung des Johannes ausgeglichen. Auch bei der Maria des Bamberger Altares findet sich in dem Gewand teilweise eine größere Bewegung im Gegensatz zu der sonst herrschenden Ruhe. Und gerade das ist, meine ich, in dieser späteren Zeit für Veit Stoß charakteristisch. Der Langenzenner Marientypus leuchtet auch bei der Gottesmutter der Sebalder Gruppe noch durch. Er scheint in nichts wesentlich verändert. Nur hat Veit Stoß seinem inneren Drang etwas mehr die Zügel schießen lassen; ganz vermochte er nie das stürmisch-jugendliche in seinem Wesen zu unterdrücken. Die Sebalder Maria wirkt nur aus der Ferne geziert. Aus der Nähe betrachtet, gewährt sie ein anderes Bild. Säße die S-Linie am Mantel der Langenzenner Maria an anderer Stelle, so würde gewiß ein ähnlicher Eindruck hervorgerufen werden wie bei der Sebalder Madonna.

Was nun den großen Altar in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg betrifft, der das in Abb. 2 wiedergegebene Monogramm und die Jahrzahl 1523 trägt[6]), so ist seit der Fertigstellung des Langenzenner Verkündigungsreliefs bereits ein volles Dezennium verstrichen, ein Zeitraum, der sich naturgemäß in einer gewissen Verschiedenartigkeit beider Arbeiten kundgibt. Der Bamberger Altar erscheint als die ebenmäßige Weiterbildung des englischen Grußes in St. Lorenz, in sich die ganzen Charakteristika der späten Kunstsprache des Meisters vereinend. Man beachte nur die grandios hingesetzten, gut durchmodellierten Gestalten, die großzügige Gewandführung, die naturalistisch fein durchgebildeten vollen Antlitze, die peinlich anatomische Behandlung der Hände, dann aber auch den vornehmen Fluß in der Haltung der Figuren sowie das Starre in der Bewegung. Auch hier ist der Meister nicht ganz frei geblieben von der ihm einmal eigenen Übertreibung im Gefält, die sich hier und da bemerkbar macht, ohne indessen unangenehm störend zu wirken. Was im Langenzenner Relief angebahnt wurde, schimmert deutlich durch. Vor allem habe ich auf mancherlei Verwandtschaften hinzuweisen, welche die Langenzenner Maria mit der Madonna im Bamberger Mittelschrein zeigt. Die Körperhaltung ist ähnlich. Auch hier der ovale Kopftypus mit der hohen Stirn, der Ergebenheit bekundende Augenniederschlag, der steile Nasenrücken, die plastisch ausgeprägten Lippen und das wohlgerundete Kinn, dann die Teilung des geringelten Haares beiderseits der Schulter, die langen dürren Hände, die infolge der Hüfteinschnürung gebildeten röhrenartigen Falten über dem Schoß, und schließlich der mächtig angelegte, nach rechts sich über den Boden entwickelnde Gewandbausch. Diese Ähnlichkeiten lassen sich nicht verkennen, und so kann man recht wohl von einer Weiterbildung des Langenzenner Madonnentypus am Bamberger Altar reden. Die über den Unterarm lang herabfallenden offenen Ovalfalten an der Figur der Stifterin auf dem Langenzenner Relief finden sich auch am Bamberger Altar wieder, nämlich an dem vorn rechts stehenden Mohrenkönig auf der Darstellung der Anbetung der Weisen. Auch kehrt hier im Hintergrund links das Motiv der Säulenteilung mit einem Gewölbe zur Linken wieder. Berührungspunkte zwischen dem

6) vgl. auch den Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906, Nr. 8 mit Abbildung.

Langenzenner Relief und dem Bamberger Altar sind also reichlich vorhanden. Letzterer bildet eben den Höhepunkt und gleichzeitig den Abschluß in der Entwicklung, innerhalb deren jenes eine nicht unwichtige Rolle spielt. Es wird in einer künftigen neuen Monographie des Veit Stoß nicht mit Stillschweigen übergangen werden können. Hierauf vorzubereiten ist der Zweck seiner Veröffentlichung.

2. Die Reliefs der Verkündigung, Anbetung des Elternpaares und Anbetung der Könige in Dormitz.

Der späteren Schaffensperiode des Veit Stoß, d. h. der Zeit, in welcher sich sein unruhiges Temperament zu einer mehr verhaltenen Ruhe abgeklärt hat, gehören auch drei in der Kirche zu Dormitz, Filial zu Neunkirchen am Brand, befindliche Relieftafeln an, die in allem so sehr den Stil und die Art des Meisters an sich tragen, daß ich dazu neige, auch sie als Werke seiner Hand anzusprechen. Zum allermindesten sind sie unmittelbar unter seinen Augen, unter seiner steten Überwachung entstanden und nach seinen Angaben ausgeführt. Leider sind sie nicht unbeschädigt auf uns gekommen. Scheinbar Reste des ehemaligen Hochaltares, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1724) dem noch jetzt vorhandenen weichen mußte, wurden sie seitlich beschnitten, um in ornamentierte Wulstrahmen jener Zeit eingepaßt zu werden. Dabei wurden sie zugleich über neueren Untergrundbrettern aufgemacht. Die Verkündigung mißt heute 93 cm in der Höhe und 73 cm in der Breite, die Anbetung des Elternpaares 94 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite, die Anbetung der Könige 95 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite.

Ich beginne mit dem Relief der Verkündigung (Taf. X links). Zur Linken kniet vor dem Betpult die Jungfrau, dem Beschauer fast zu Dreiviertel zugewandt. Das volle ovale Antlitz ruht, wie bei Veit Stoß üblich, über einem kräftig gerundeten hohen Hals. Das in der Mitte gescheitelte, korkzieherartig gewellte Haar teilt sich beiderseits über der Schulter zu gerade herabgleitenden Strähnen. Es ist die Art, die wir vom Schwabacher Hochaltar, dem Langenzenner Relief, vom Bamberger Altar, von der hl. Anna selbdritt in St. Jakob zu Nürnberg und vom Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover her kennen. Die Stirn ist hoch, die Augen sind leicht geöffnet, die Brauen scharflinig markiert, die Nase gerade geschnitten, der Mund plastisch herausgearbeitet, das Kinn zierlich gerundet. Die Linke ist wie zur Abwehr erhoben, während die Rechte mit abgespreiztem Daumen auf dem aufgeschlagenen Buch ruht. Die innere Fläche der Linken ist nach vorn gekehrt, die Finger sind leicht gekrümmt, ähnlich wie wir es bei der Maria, die Botschaft empfangend, in der Wolfgangskapelle zu St. Egidien in Nürnberg finden. (Siehe Daun, Künstler-Monographie, Abb. 61). Während das eigentliche Untergewand den Körper knapp umschließt, wirft sich der weitere Mantel in reicherem Gefält. Über der rechten Schulter liegt er, wie auch sonst zumeist, glatt auf, alsdann schwingt er sich in charakteristisch geknittertem Bogen zum Betpult empor, das er überdeckt. Der übrige Teil flutet zum Boden herab, woselbst er kleinere Bäusche bildet und am Ende in kurzer S-Linie umgebogen ist. Das Motiv ist im Prinzip das gleiche wie bei der Maria in der Wolfgangskapelle zu St. Egidien. Das gebeugte Knie tritt, wie meist, sichtbar aus dem Gewand heraus. Die Art der Fältelung, die weichgebrochene Bogen-

Veit Stoß: Reliefs der Verkündigung und Anbetung des Elternpaares in Dormitz.

linie, das Heraustreten der Falten in Form von Speerspitzen sind Dinge, die an den unteren Seitenreliefs des Bamberger Altares zur Genüge vorkommen. Es wäre darauf hinzuweisen, daß auch hier, wie beim Langenzenner Relief, die Ärmelenden Manschetten vergleichbar glatt umsäumt sind. Von rechts her naht mit gebeugtem Knie der Engel. Sein Antlitz, das freudiges Frohlocken verrät, ist der Jungfrau zugewandt, der Mund mit dem Grübchen dem der Madonna vom Stoßhause oder der Maria im Bamberger Anbetungsrelief ähnlich geformt. Die Rechte ist mit dem Gestus der beteuernden Rede erhoben, während die Linke, die ietzt des Szepters entbehrt, mit der Neigung nach unten herabhängt. Unwillkürlich wird man, was die Haltung der Hände und ihre Einzelausbildung betrifft, an die ganz ähnliche, fast konforme Handhaltung Christi auf dem Relief der Krönung Mariae im Germanischen Museum erinnert. (Siehe Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56.) Die mit Fleiß detaillierten Flügel stehen, ohne organisch mit dem Körper verwachsen zu sein, an der Rückwand korrespondierend einander gegenüber. Ähnlich ist die Stellung derselben auf dem Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83) oder auf dem Relief der Verkündigung in der Egidenkirche zu Nürnberg (Daun, Beiträge, Fig. 36). Auch auf dem Hannoverschen Verkündigungsrelief schwebt über dem Haupte der Jungfrau die den heiligen Geist symbolisierende Taube. Die Vorliebe des Veit Stoß für ornamentierte Mantelsäume spricht sich in der von Kordeln begleiteten Rautengitterung aus, die rings am Mantelrande umläuft. Der Mantel wird über der Brust von einer Borte zusammengehalten. Über dem Boden entwickelt er sich zu lebhafteren Falten und Bäuschen.

Antlitze und Hände sind mit Sorgfalt detailliert. Auch sonst weist die Technik auf die geübte, sichere Hand eines tüchtigen Meisters hin. Das etwas Verhaltene im Gefühlsausdruck, das mehr Intime in der Darstellung, die große Geschlossenheit in der Komposition lassen die Nähe des Bamberger Altares verspüren. Noch nicht in allem zeigt das Relief den Meister auf der Höhe, die er mit jenem erreicht. So wird es zeitlich vor ihm anzusetzen sein. Etwa das Jahr 1520 mag das seiner Entstehung sein, was dann auch für die übrigen gilt.

Die Fassung ist noch die alte. Die Antlitze zeigen noch jene zarte naturalistische Abtönung, die der Meister selbst ihnen gegeben. Es ist nicht zu leugnen, daß hierdurch der Eindruck viel an Zauber gewinnt. Kleinere Partieen der Fassung sind, was nicht zu verwundern ist, abgesprungen.

Das Gleiche gilt von dem Relief der Anbetung des Elternpaares, das von besonderem Liebreiz ist (Taf. X rechts). Die Besucher der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der 3. bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 werden sich erinnern, daß ich es damals neben dem Relief der Anbetung der heiligen drei Könige zur Darbietung gebracht hatte. (Siehe den Ausstellungs-Katalog Nr. 37 mit Abbildung und Nr. 38). Ich datierte beide damals zu früh (um 1500). Wohl war mir die Verwandtschaft mit der Art des Veit Stoß nicht entgangen, doch wagte ich es damals noch nicht, die Reliefs ihm auch zuzuschreiben. Unwillkürlich wird man bei dem Relief der Anbetung des Elternpaares an die gleiche Darstellung am Schwabacher Hochaltar erinnert. Schon dort offenbarte sich des Meisters Freude an der Schilderung und Ausmalung des häuslichen Glückes von Maria und Joseph. Hier kommt sie in nicht minder gefühlvoller Art zum Ausdruck. Welch hohe Zu-

friedenheit liegt in den Mienen der sich im Gebet über das am Boden liegende Kind herabbeugenden Gottesmutter! Wie freudig erregt erscheint Joseph in Gesichtsausdruck und Gebärden! Und betrachtet man die Darstellung genauer, so wird man kaum noch einen Zweifel hegen, daß sie vom Meister selbst herrührt. Man vergleiche nur die Maria mit der des Bamberger Mittelschreins! Die dürren, in etwas gezwungener Art herabgefalteten Hände begegnen auch hier. Motiv und Ausbildung sind fast identisch. Wir fanden es übrigens ganz ähnlich schon an der gleichen Szene des Schwabacher Hochaltares (Daun, Beiträge, Fig. 40) und haben es weiter zu konstatieren an der Maria der hl. Anna-Selbdritt-Gruppe in St. Jakob zu Nürnberg (Katalog der histor. Ausstellung Nürnberg 1906, Abbildung zu Nr. 41). Dann kommt der Schnitt des wiederum ovalen Antlitzes, das auch in Dormitz naturalistisch fein durchgebildet ist. Der gleiche Augenniederschlag unter den scharf markierten Brauen, die gleiche steilrückige, gerade Nase, die in derselben Art etwas hochgezogene Oberlippe, das in verwandter Weise gerundete Kinn. Der hohe Hals entbehrt nicht der Falten, die durch die Kopfneigung gebildet werden. Und vor allem kommt hinzu das Motiv des sich über den Boden hinrollenden Mantels, auf dem der Jesusknabe liegt, und das schon am Schwabacher Hochaltar begegnete. Echt stoßisch sind die Hände Josephs (vgl. das Verkündigungsrelief in Hannover, Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83), und für die laschigen, im Dreieck einspringenden, leicht aufgeblasenen Falten dürften sich hinreichend Belege am Bamberger Altar beibringen lassen. Nur ein Veit Stoß vermag den Mantel so schwungvoll zu drapieren, wie es bei dem der Maria geschehen ist. Schon an der Hüfte biegt er sich zur S-Linie um, und weiter flutet er in gebogenem Bausch auf den Boden herab, wo er dem sich natürlich gebärdenden Kinde als Ruhelager dient. Hinzu kommen die weichen Knitterungen, die sich zwischen Mantelsaum und dem aus dem Gewand heraustretenden Knie bilden. Im Prinzip ähnlich drapiert ist der Mantel Christi auf dem Krönungsrelief im Germanischen Museum (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56). Wie auch sonst bei Veit Stoß sind die Haare wiederum beiderseits über der Schulter geteilt. Außerordentlich sprechend ist das Antlitz Josephs. In seinen Mienen, namentlich in dem leicht geöffneten Munde, liegt der Ausdruck freudigen Staunens. Innerlich erregt führt er die Hände zusammen, ähnlich wie die Jungfrau auf dem Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83). Zwischen dem Elternpaar schauen genau wie auf der entsprechenden Darstellung des Schwabacher Hochaltares die Köpfe von Ochse und Esel hervor Auch die Haustiere nehmen an dem Elternglück stillen Anteil. Entschieden gehört dieses Relief zu den tiefempfundensten Schilderungen des Meisters; ganz und gar ist es ein Beispiel seiner zur Ruhe gemilderten späteren Art.

Hieran reiht sich in natürlicher Folge das Relief der Anbetung der Könige (Abb. 1). Linker Hand sitzt, zu Dreiviertel nach rechts gewendet, Maria und hält auf dem Schoß den nackten Jesusknaben, der zu dem zu seinen Füßen knieenden Magier hinstrebt. Dieser faßt mit der Rechten sein linkes Ärmchen und küßt sein Händchen, während er ihm mit der Linken ein Kästchen darbietet. Das Antlitz der Maria gemahnt an das der Madonna vom Stoßhause (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 57). In beiden Fällen die volle ovale Form, die niedergeschlagenen Augen, die gerade Nase, das kleine Kinn mit dem Grübchen und die beiderseits in gewellten

Flechten über den Schultern geteilten Haare. Ganz von der Feinheit des Antlitzes der eben als Einzelfigur peinlicher durchgeführten Madonna vom Stoßhause ist ja das Antlitz der Dormitzer Maria nicht. Aber eine große Verwandtschaft in den Konturen und der plastischen Behandlungsart besteht. Antlitze, die sich vollkommen mit einander decken, wird man bei einem genialen Künstler vergeblich suchen. Man wird stets nur von Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften bald im ganzen bald in Details sprechen können; denn für den gleichen Gegenstand ist er stets bestrebt eine

Abb. 1. **Veit Stoß: Relief der Anbetung der Könige in Dormitz.**

andere Form zu finden. Der Mantel ist wie bei der Madonna des Bamberger Mittelschreins von der Schulter herabgeglitten, biegt sich an der Hüfte ein und sendet von dort strahlenförmig arrangierte, in der für den Meister charakteristischen Art eingeknickte Falten nach dem Schoß, dem Knie und nach unten hin aus. Diese Art der Faltenanordnung finden wir auch sonst bei Veit Stoß. Ich erinnere z. B. an die Madonna des Anbetungsreliefs am Bamberger Altar (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 76) oder an die Maria des Verkündigungsreliefs im Kestnermuseum zu Hannover

(Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83). Am Boden bildet der Saum die für Veit Stoß so bezeichnende S-Linie, die hier, wie auch sonst zumeist, zugleich einen dekorativen Zweck hat. Beim Antlitz des vor dem Kinde knieenden Königs wird man an das Antlitz Gott-Vaters auf dem Krönungsrelief im Germanischen Museum (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56) gemahnt. Hier wie dort der gleiche scharfe Schnitt der Nase, der Backenknochen kräftig ausgeprägt, die Wange eingeschwungen. Auch der lange Bart ist in gleicher Weise behandelt; oben schließen die Haare feiner und enger zusammen, dann wellen sie sich in stärkeren Strähnen. Auf die naturalistisch minutiöse Behandlung dieses prächtigen Greisenkopfes ist besonders hinzuweisen. Auch mit dem Kopf des Hohepriesters auf dem Darstellungsrelief des Bamberger Altares (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 75) besteht einige Verwandtschaft. Ganz ähnlich, fast übereinstimmend ist im Vergleich mit dem Bamberger Anbetungsrelief die Behandlung des beim Knieen auf die Erde aufgestemmten linken Fußes. Die Spitze ist energisch gekrümmt. Auch hier besteht die Fußbekleidung aus zwei Teilen; der Sohle ist ein weicheres Stück aufgenäht, das sich oberhalb des Fußes fortsetzt und sich dort infolge der Beinstellung in Falten wirft; die andere Stiefelhälfte ist glatt. Auch darf wohl auf die Verwandtschaft in der Ausprägung des Unterschenkels hingewiesen werden. Der Mantel ist aus reich damasziertem Goldbrokat gearbeitet und mit Hermelin besetzt, wie auch gefüttert. Um die Hüften wird er von einem Ledergurt zusammengehalten. Es ist kein Zufall, daß auch sonst noch Verwandtschaften mit dem Anbetungsrelief des Bamberger Altares bestehen. Der zweite der Magier hält auch in Dormitz in der einen Hand ein pokalartiges Gefäß, während die andere eben die Mütze vom Kopf genommen hat. Dabei ist die Handhaltung die gleiche. Der Daumen faßt in den inneren Rand hinein. Die Kopfbedeckung wendet bei schräger Neigung dem Beschauer das Innere zu. Es ist die Mütze, die auch sonst bei Veit Stoß vorkommt. Ich erinnere z. B. an das Darstellungsrelief des Krakauer Altares (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 9), wo Joseph sie trägt. Der Kopf dieses Königs begegnet in ähnlicher Art auch bei anderen Arbeiten des Meisters; man vergleiche z. B. den Kopf Josephs am Lusiner Triptychon (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 11), den Kopf des von links dritten Apostels in der oberen Reihe des Reliefs des Todes der Maria in der Sammlung Streit (Daun, Beiträge, Fig. 19), den Kopf Josephs am Flügelrelief der Geburt vom Schwabacher Altar (ebendort, Fig. 40) und den Kopf des Apostels links unten am Flügelrelief des Todes der Maria am gleichen Ort (ebendort, Fig. 41). Der glattvergoldete Mantel ist quer über die linke Schulter gelegt, so daß er in schräger Richtung über den Körper herabflutet. Durch das Heraustreten des linken Unterarmes wird er emporgerafft, so daß sich hier Gelegenheit zur Entwicklung von Falten und Bäuschen bietet. Mitten im Hintergrund schaut mit dem Hornpokal in der Hand der Mohrenkönig heraus, der infolge seiner rückwärtigen Stellung nur in Viertelrelief gegeben werden konnte. Mit den wulstigen Lippen, dem stark vortretenden Kinn, der gedrungenen Nase, den glotzigen Augen, der breiten Stirn und dem dichten Haar hat er eine nicht geringe Verwandtschaft mit dem Mohrenkönig des Bamberger Anbetungsreliefs (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 76). Nicht fehlt auch beim Dormitzer Relief das quadratische Mauerwerk und der Blick auf die allerdings nur ganz aphoristisch angedeutete Gebirgslandschaft. Daß der Jesusknabe in beiden Fällen leb-

haft bewegt ist, soll auch nicht unerwähnt bleiben. Die Hände sämtlicher Figuren zeichnen sich trotz des kleinen Maßstabes des Reliefs durch die Veit Stoß geläufige sorgfältige Behandlung aus. Die Knöchel und die Adern sind wie immer der Natur entsprechend ausgebildet. Das Antlitz des ältesten der Könige läßt an Peinlichkeit der Detaillierung gewiß nichts zu wünschen übrig. Und alles das legt den Gedanken der Annahme von einer eigenhändigen Schöpfung des Meisters sehr nahe. Die Fassung ist die alte und im großen und ganzen gut erhalten. Leider ist durch das Beschneiden der Mantel des knieenden Königs sowohl, wie der des Königs mit der Mütze stark verkürzt worden, so daß der Endverlauf nicht mehr ersichtlich ist.

3. Das Relief der Geburt in Dormitz.

Noch ein viertes Relief befindet sich in der Kirche zu Dormitz, das nach Art und äußerer Größe im Zusammenhang mit den drei vorigen betrachtet sein will. Es ist eine Darstellung der Geburt (Abb. 2), welche 95 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite mißt. Auch dieses Relief ist seitlich durch Beschneiden verkürzt worden. Wir haben uns das Verhältnis so zu denken, daß alle vier Tafeln als Seitenflügel zusammengehörten und ehedem Bestandteile des vormaligen Hochaltares waren, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1724) durch den noch jetzt vorhandenen ersetzt wurde. Ersterer muß von annehmbaren Dimensionen gewesen sein. Es bildeten die Schnitzereien seinen gewichtigsten Teil. Während die Flügel reliefiert waren, werden sich im Mittelschrein lebensgroße Vollfiguren befunden haben. Über den einzelnen Relieftafeln waren höchst wahrscheinlich geschnitzte Rankenbaldachine angebracht.

Die Darstellungsart dieses Reliefs ist eine mehr realistische, d. h. wir haben es mit einer Szene zu tun, die dem alltäglichen Leben entnommen ist. Zur Linken sitzt, durch ein Kissen im Rücken gestützt, in dem über Eck in die Szene hineingestellten Himmelbett Maria, mit beiden Händen das ganz umwickelte Kind entgegennehmend, das ihr die Hebamme reicht. Wir werden hierbei an die entsprechende Darstellung am rechten Seitenflügel des Bamberger Altares erinnert (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 74). Auch dort der vorn gezaddelte Himmel und der von diesem an der einen Seite in glatten Falten herabhängende Vorhang. Auch dort nimmt Maria, das Haupt von einem Kopftuch umhüllt, sitzend im Bett das Kind entgegen. Auch dort ist die hier damaszierte Goldbrokatdecke über ihrem Schoß nach vorn umgeschlagen. Links neben dem Bett steht eine Fußbank und ein mit einer Läuferdecke belegter Tisch, auf dem eine Schüssel, zwei Gläser und ein angeschnittener Laib Brot bemerkt werden. Die Hebamme, eine schlanke Figur, hat die Ärmel hoch aufgekrempelt, auch das Überkleid ist emporgeschürzt. Auf dem Haupt trägt sie eine hohe gekrümmte Haube mit gerauteter Goldborte. Für alles das haben wir Analogien auf dem erwähnten Bamberger Relief, wie auch die Gestalt als solche mit jener, die der Maria dort das Kind reicht, Ähnlichkeit hat; ich meine den knapp umschlossenen schlanken Oberkörper und das sich über dem Unterkörper breiter dehnende und reich gefältelte massige Gewand, das dem Geschmack der Renaissance angepaßt ist. Um die Hüfte trägt sie einen Riemen, an dem ein hübsches Täschchen hängt. Man könnte hier erinnert werden an die Maria Magdalena auf dem Grab-

legungsrelief im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 49), die auch am Hüftriemen ein Täschchen und ebenfalls die haubenförmige Kopfbedeckung trägt, deren Gewand auch am Oberkörper eng anschließt, dagegen nach unten zu weiter wird und sich in Falten legt. Vergleichsweise käme auch die glattgewandete Frauenfigur auf der Darstellung des 9. und 10. Gebotes im Bayer. Nationalmuseum zu München (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 82) in Betracht. Das Antlitz entbehrt nicht einer individualisierenden Durchbildung. Vor der Heb-

Abb. 2. **Veit Stoß: Relief der Geburt in Dormitz.**

amme steht das Faß, in dem sie soeben das Kind gebadet. Eine Magd trägt als dritte Person einen großen Krug mit heißem Wasser herbei, den sie aus Vorsicht mit unter einem Tuche verborgenen Händen angefaßt hat. Ihre Haare sind unter einem goldenen Häubchen, das beiderseits die Ohren überdeckt, verborgen.

Ich konnte mich anfangs nicht dazu entschließen, dieses Relief ebenfalls Veit Stoß zuzuschreiben. Wenn ich dies nun doch tue, so geschieht es auf Grund

einer Correspondenz mit Berthold Daun, dem ich die Correktur dieser Abhandlung nebst dem Abbildungsmaterial zur Durchsicht übersandte. Ich dachte anfangs an eine Gesellenarbeit. Daun wies mich auf die gute Qualität des Reliefs hin, und ich muß gestehen, daß diese die Annahme einer eigenhändigen Arbeit des Meisters sehr wohl rechtfertigen kann. Hinzu kommen als weitere Beweggründe die von mir aufgeführten Analogien mit anderen, durch Daun als stossisch nachgewiesenen Werken. Daun machte mich außerdem noch auf die gute Bewegung der Hände und die Frau rechts im Hintergrunde aufmerksam, die für Veit Stoß spricht. So dürfte es gerechtfertigt sein, wenn ich, Dauns Argumentationen beipflichtend, auch dieses Relief als eine eigenhändige Arbeit des Veit Stoß erkläre, die mit den im vorigen Abschnitt behandelten gleichzeitig ist.

Höchst wahrscheinlich gehörten als Rückseiten zu diesen Reliefs die beiden, jetzt an der Emporenbrüstung angebrachten Tafelbilder, von denen das eine die Verkündigung der frohen Botschaft durch den Engel an Joachim, das andere die Begegnung Joachims und Anna unter der goldenen Pforte darstellt. Es sind Kopien nach den entsprechenden Darstellungen in Dürers Marienleben. Sie bewegen sich im Stil etwa des Wolf Traut und messen rund 74 cm in der Breite und rund 1,05 m in der Höhe.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER KUNST UND DES KUNSTHANDWERKS IN NÜRNBERG 1532—42.

Aus dem sogenannten Schuld- und Rechnungsbuche Dr. Christoph Scheurls.

Gesammelt und veröffentlicht von HEINRICH HEERWAGEN.

Als zweite Folge meiner Auszüge aus dem bunten Inhalt des Dr. Scheurlschen Schuld- und Rechnungsbuche gebe ich nunmehr die schon früher[1]) in Aussicht gestellte vollständige Sammlung aller der Einträge, die auf Kunst und Künstler in jener Zeit Bezug nehmen.

Im Interesse der kunstgeschichtlichen Einzelforschung schien es wohl angezeigt, diese in der Scheurl-Handschrift allenthalben zerstreuten und so und so oft hinter Notizen gänzlich anderer Natur geradezu versteckten Belege zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks der dreißiger und vierziger Jahre des großen Jahrhunderts einmal sorgfältig zusammenzubringen und die möglichst übersichtliche Gruppierung herzustellen, nach der das Durcheinander der Eintragungen verlangt.

Die nachfolgende Textwiedergabe, der eine von mir schon vor Jahren angelegte Inhaltsübersicht zugrunde liegt, will nichts weiter sein als die Bereitstellung eines Materials, dessen Mitteilung zwar keine besonderen Überraschungen bieten kann, immerhin aber als Vereinigung quellenmäßiger Nachweise eine gewisse Beachtung verdienen wird. Die Anmerkungen sollten auch nur die allernotwendigsten Erklärungen und die nächstliegenden literarischen Hinweise aufnehmen. Die Heranziehung der „Nürnberger Ratsverlässe" in der kommentierten Ausgabe von Th. Hampe[2]) gebietet sich von selbst.

Eine nicht unwesentliche Ergänzung des noch etwas schattenhaften Bildes, das wir aus den Niederschriften und Andeutungen des Scheurlbuches gewinnen, wird, soweit diese die Arbeiten Labenwolfs und Melchior Baiers berühren, sich ergeben, wenn erst einmal die von mir seit längerem vorbereitete Herausgabe des ansehnlichen Briefwechsels des Kardinals Bernhard von Cles, des in jeder Beziehung größten in der Reihe der Tridentiner Bischöfe[3]), mit Dr. Christoph Scheurl sich hat ermöglichen lassen.

Meister **Albrecht**, Bildschnitzer und Maler.

Mai oder Juni 1536.

[f. 131a f.] Item als weilant meiner mutter bruder Steffan Tucher meinem vattern als er gen hauß zogen ist 1482. einfreulein sambt einemhirschkhurn mit Scheurl und Tucher wappen, dofhur er 2½ fl. bezalt,

1) Vgl. Mitt. 1906, S. 93 ff.

2) Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance von Dr. Th. Hampe. 3 Bde. Wien, Graeser, und Leipzig, Teubner. 1904. 8.

3) 1514—39.

.ns haus geschenkt hat, welchs mir in der taylung worden ist, hat mir auch herr Christof Kreß obrister haubtman, aller seliglich zu gedencken, ein starcks hirschgwey geschenckt, welchs ich maister Albrechtn pildschnitzern und malern unsern nachbaurn vhassen und ein hubschs meisinchs[4]) weiblein übergulden lasn, mit Scheurl und Futterer[5]) wappen. dofur zalt ich im 4 fl. und mayster Pangratzn Lawbnwolf, fhur 6 messen[4]) schencklketn etc. —[6]). di beyde freulein sollen meine shün Jorg und Christof zu gedechtnüs irs anherrn und vattern behalten.

Anmerkung Christian Scheurls [f. 131a, am unteren Rande]: „Dißen leichter hat Christian Scheurl[7]) von fr. Urs. Christ. Derrerin[8]) bekommen und 1638 bey dem Scheurlhauß unter der vesten zu verbleiben gestiftet, neben S. conterfeyen."

Melchior Baier, Goldschmied[9]).

Arbeiten für Dr. Scheurl selbst und Übernahme der Lieferung eines silbernen Tafelgeschirrs für den Kardinal Bernhard v. Cles zu Trient.

1532.

[f. 26b.] Item Melchior Bayr goltschmit in der pinntergassn sol mir machen 2 lustige doplet[10]) vhon 8 m dorauf zalt ich im. 25 fl. und mher 20 Joachimtaler und 4 Junii 33 fl. 4 ß 28 ₰ thut — — — — — — — — 80 fl.

Item dise zway dopplet, gleichs gewichts, hochgeverbt und aus der masn wol vergult, wegen sampt den woppenschiltn 12 m 2 lot 1 q. Sunabnt S. Lorenzn den 10 Augusti. zalt ich den 14 Augusti den rest. di m zu 13 fl. muntz, thut auserhalb dis q — 157 fl. 12 ß 6 h. Trankgelt funf zwelfer. der herr verleich mir gluck dorzu.

di 4 wappen gamalirt wi di wappenstain lies mir Augustin Hirschvogl zu freuntschaft umb $2^1/_2$ fl., kosten futer und seck — — — — 15 ß 24 ₰. Thut in alles — — — — — — — — — — — — — — — — 161 fl. 2 ß 2 ₰. und stet unten auf den fuesen herumb:

pone thesaurum tuum in preceptis altissimi & proderit tibi magis quam aurum, eccl.[11]) 29. und auf dem oben tail: Divitie salutis sapientia & scrientia & timor domini, ipse est thesaurus eius Esa.[12]) 33. und auf dem andern toplet: Beatus

4) messingene(s).

5) Dr. Christoph Scheurls Frau Katharina war eine Fütterer.

6) hier freier Raum gelassen.

7) Christian Scheurl (1601–77), Enkel Christophs III. und Urenkel von Dr. Christoph (II.). Biederm. Tab. CCCCXLVI.

8) Ursula Dörrer, geb. Scheurl, 1597—1670, seit 1635 Gemahlin des 1670 † Christoph Dörrer von der Unterbürg. Ihr Vater Georg Scheurl, Pfleger zu Lichtenau († 1614) und der Christians, Hans Christoph Scheurl († 1632) waren Brüder. Vgl. Biederm. Tab. CCCCXLV,A und DCX mit CCCCXLIV und CCCCXLVI.

9) † 1577. Über sein Leben und seine Arbeiten vgl. jetzt Th. Hampe, „Melchior Baier", im II. Bde. des Allg. Lexikons der bildenden Künstler, hrsgg. v. U. Thieme und F. Becker, und Nürnb. Ratsverlässe I, 426 Anm. 2.

10) Doppelbecher.

11) Ecclesiasticus (Jesus Sirach).

12) Esaias.

vir qui timet dominum in mandatis, gloria & divitie in domo eius psal. 3.[13]) und auf dem obern tail: Vade ergo & commede in leticia panem tuum & bibe cum gaudio vinum tuum, quia deo placent opera tua. Eccles.[14]) 9.

Nov. 1533.

[f. 72b.] Noch bin ich schuldig gewesn Mathesn Jorian 300 fl., so er mir aus freuntschaft gelihen hat 3 monat. di hat im Vento zalt und do mit mein hantschrift erlost und die noch behendig sol er mir widergeben etc.

Ich bin schuldig gewesn wechslgelt seinen schwehern, Conradtn Newnern 243 fl. g. zu 16 patzn. do fhur hat er im zalt — — — — 259 fl. 4 ß —

Er hat Hannsen von Fridingen gelihen von meinem gelt und mir verert — 107 fl. 9½ kr.

Darzu ist mir mein g. hr. Cardinal als schuldig 30 fl. 3 ℔ 6 ß — — thut alles — — — — — — — — — — — — — — — — — — 137 fl. 4 ℔ 16 ß

[Am Rand beigeschrieben:] Card. zu Trient — — — — 107 fl. 4 ℔ 16 ß

mher zalt ich den 6 Januarii Al. Pirboum[15]) — — — — 5 fl. — — —

März 1534.

[f. 76b.] Item mir tt. [tradidit?] m. gnedigster herr Cardinal zu Trient etc. hinterstelligs rest — — — — — — — — — — — — — — — — — — 142 fl. 4 ℔ 16 ß

hab ich seinen g. marschalk abgerechnt 1 Martii.

März oder April 1534.

[f. 81b.] Item ich bin schuldig meinem gnedigstn herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. — 819 fl. 12½ kr.

April 1534.

[f. 83b.] Item noch ist mir Hans von Fridingen marschalk an stat meins gnedigsten herrn, selb drit dises monat schuldig worn, fhur mal, schlaftrunk, rauh futter, stal, mit und alle zerung, laut seiner hantschrift an datum 29 Aprilis in 2 monatn zubezaln . . . . . 41 fl.

Item auf gnedigst ansuchen meins gnedigstn herrn Cardinaln etc. zu Trient etc. hab ich den erstn Aprilis mein verschreybungen vhon Christofen Fhurern und Kylian Reytwisern umb 5000 fl. r. Mathesn Jorian versetzt umb 4000 fl. und mich gegen im verschriben fhur meinen gnedigsten herrn Cardinaln von Trient ꝛc. der solich gelt zu bezalung seiner g. silbergeschirs entphangen und braucht hat, im das sampt dem interesse als 7. p. c. auf primo octobris on schaden zubezaln, laut meiner verschreybung der Copien vhorhanden ist, dogegn sol mir auch widerumb mein gnedigster herr einen schadlosprief geben ꝛc. Also das ich seinen gnaden auf dise stundt vertraut hab sampt der kinder gelt — 6094 fl.

---

13) tatsächlich aber aus Psalt. 111 (112). Vielleicht war die Zahl 111 für eine römische III gelesen worden.

14) Ecclesiastes („der Prediger").

15) als Alexius Pirnpaum oder Meister Alexius 1532 und 33 in den Briefen des Kardinals erscheinend. Vgl. über ihn Neudörfer, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, Edition-Lochner (Quellenschriften X. Bd.) S. 183 ff. Doppelmayr, Historische Nachricht S. 193.

April 1534.

[f. 84b.] Item den 30 Aprilis hab ich entphangen vhon Hansen Pettern buchtruckern, Steffan Zeylern ringmachern, und Clara Mathes Alfockin Schellnmacherin wittib, vormundern Alfocken erben, zu m. g. h. Cardinaln zu Trient ꝛc. nutz und bezalung seiner g. silbergeschirs 600 fl. müntz.

Mai 1534.

[f. 85a.] Item adi 2 und adi 5 lih mir doctor Gregori Kreutzer dem goltschmidt fhur m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. 53 fl. müntz und 39 fl. golt. vergab ich zu 68 kr. thun dise bede summa — — — — — — 97 fl. 12 kr. und solich 97 fl. 12 kr. zalt ich doctor Krewtzern widerumb zu danck 21 Maij p. Steffan Kemla in der schau.

1534.

[f. 88a. f.] ..... und hat Niklas Lintzer den 8. Julii zu Prag entphangn vhon m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. 553 fl., so ich seiner f. g. hofmarschalckn den letztn Aprilis aufbracht hab. 5 fl. fhur interesse. 41 fl. des marschalcks zerung. 5 fl. fhur packeisn und sunenur. thut 604 fl. doran innen behaltn fhur Conradtn Newners woppenprif: 16 fl. restat 588 fl. di sol er auch in ℔ verwechseln und Neusessern uberschickn, und bleibt mir mein gnedigster herr Cardinal ꝛc. noch p. resto schuldig fhur di 12 eßsilber — — — — — — — — — 138 fl.

Ist alles zalt zu prag Niklasn Lintzern an meiner stat.

Item als ich meinem gnedigsten herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. auf meinen glouben aufbracht hab bei Mathesn Jorian 4000 fl. primo octobris zubezaln sampt 140 fl. abnutzung hab ich seinen f. g. geschribn. Sunabnt S. Christofs, den 25 Julii. diselben zu bezaln primo octob. oder primo Novemb. gar oder halb. und von dannen in 3. 4. 5. oder 6. monatn. auch zu halben tailn, di gantzn suma. zu seiner g. besten gelegnhait und wolgefallen, sampt der nutzung, nach marckzal allein das mich sein f. g. irs gemuts zeitlich verstendig. dornach habn zu richten.

August 1534.

[f. 89a.] Item als Niclas Linntzer vhon meinen g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. eingnomen hat vhon meint wegen fl. 726 hab ich im geschriben Arnoltn Hubnern zun. 5. kronen zubezaln, und solich gelt Sebastian Wolfen ubergeben und dorauf bezalt fl. 274. dise 1000 fl. sol er meinen pflegkindern verzinsen ein jar lang mit 5 p. c. Actum 6 Augusti.

[f. 89a.] Item als ich fhur m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. Melchiorn Bayrn schuldig worden bin fl. 137 kr. 49, zalt ich im bar 7 Augusti fl. 100. rest — — — — — — — — — — — — — — — — — fl. 37 kr. 49, di zalt ich im auf 20 Augusti.

Oktober 1534.

[f. 92b f.] Item als ich hiobn a. ch. 83. eingeschribn, das ich m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. bei Mathesn Jorian 4000 fl. mit 7 zu verzinsn von 1. aprilis bis auf primo octob. aufbracht, und im 2 verschreibung umb 5000 fl verpfendt und mich dofhur verschribn, und ich aber auf seiner g. ersuchen solich summa, bis auf 1. aprilis ansthin zulasn bewilligt hab, wi mir dann s. f. g. den 18 sept. statlich zugeschribn hat auf di selben zeit gewislich bezalung zutnun, wo es anderst nit ehr beschicht, und aber Jorian des halben tails bezalt wollen sein.

hab ich in disen monat octob. verwisen und vergnügt hin und wider 4000 fl. hauptsuma und 140 fl. interesse, und dodurch mein schuldverschreibung erledigt und mein 2 verschreibung umb 5000 fl. widerumb zu meinen handen bracht und entphangn.

Item mir hat den 6. Novemb. Gastl Fugker von wegen hochgedachts m. g. herrn Cardinaln ꝛc. zalt 140 fl. obgemelt interesse, dorumb ich quittirt hab.

Also bleibt mir mein gnedigster herr schuldig den ersten octob. 4000 fl. mit 7 zuverzinsen bis auf primo Aprilis, dorumb ich keinen schadlos noch schuldprif, sonder hab seinen f. g. unterthenig getreuer wolmainung bloslich dorumb vertraut, das eben gnung, ist es nit zu vhil.

März 1535.

[f. 99b.] Item doran hab ich entphangn vhon Hansn von Fridingen auf Hohen kreen, Trentischen marschalk, am monat selb drit costgelt — — 41 fl

1535, 5. Juli.

[f. 105a.] Item als ich den erstn Aprilis 1534. meinem gnedigsten herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. auserhalb seiner f. g. obligation, auf mein verschreibung und verpfendung. 4000 fl. zu erledigung seiner g. silbergschirrs mit 7 zuverzinsn aufbracht bei Mathesn Jorian, auf 6. monat, und als er. 2000. fl. primo octob. zalt wolln sein, im die gantzn suma bezalt und hochgedachtm. m. g. herrn 6 monat, und volgent 3 monat vertraut und ansthin lasn hab, sein mir solich 4000 fl. sambt dem interesse 9 monat und 75 fl. meiner kinder zinsgelt den erstn Martii vertagt, bezalt durch die Fugker den. 5. Julii. anno gots geburt 1535. —

Thut — fl. 4285.

1536.

[f. 126b.] Item als ich Benedictn Prabant vhor einem jar 12 hofbecher vhon 10 m 15 lot 3 q wercksilber machen lasn und fur di m 9 fl. 10 thut 104 fl. 7 ß zalt, hab ich diselben Melchiorn Bayrn zugestelt und 16 ander pecher machen lasn, halten 13 lot 3 q 2 ℔. Sein pesser dañ di vorigen 1 q 2 ℔ wegen all 16. 12 m 10 lot 2 q 0 ℔ wigt ainer 12 lot 3 q 1 ℔. di m umb 9 fl. 3 ort muntz. Thut 123 fl. 7 ß 11 h $^{5}/_{8}$ doran entphangn obgemelten wert 104 fl. 7 ß rest ich 19 fl. 0 ß 11 h, mher 2 zwelfer tranckgelts von 2 pechern zuverkoufn. fur 2 seck und tranckgelt.

Febr. 1536.

[f. 127a.]

M. Payr Cardinals trinkgeschirr,

Item ich sol Melchior Bayrn goltschmidt fur ain zwifach scheurlein[16]), schickt ich m. g. h. von Trient etc. und habs p. Niclasn Goswein meinen schwogern aus Wien entphangn — thut — — — — — — — — — — — — — — — 42 fl. 18 ß 2 h.

August 1536.

[f. 133b.] Item Adi 9 Augusti verkouft ich Melchiorn Bayrn di andern liberung nemlich 50 m 1 lot 2 q Thut fein 49 m 8 lot 0 q 1 ℔ p 14 ß get ab zu probirn und wegn 7 ß rest 473 fl. 6 ß. dovhon geburn meinem shun Christofn $^{1}/_{4}$ thut 118 fl. 6 ß 6 h So geburn gf Jheronimus etc. und Jorgn Neusessern 354 fl. 19 ß 6 h.

16) Dimin. von „die Scheur", „Scheuren", etc. – Pokal, Becher. Schmeller, Bayer Wörterb. II, 456 f.

Solche suma hab ich Neusessern sambt der zupuß und Holtschuher 615 fl. alsbald vergnügt.

Oktober u. Nov. 1536.

[f. 139a.] Melchiorn Bayrn goltschmidtn in der pintergassen hab ich berurt 33 fl. 6 ß 11 ₰ vhon meintwegen einnemen lasn zu behaltn, auf rechnung, mir mit der zeit ein trinckgeschirr doraus zu machen.

Item ich kouft vhon im den 11. Novē. ein pecher, den ich Gorgn schenckt, wigt 11 lot 1 q 1 ₰. di m p. 9 fl. zu freuntschaft — Thut — — — — 6 fl. 7 β 2 ₰

[Nachtrag:] hab ims zalt den 9 Januarii 1538 p. Jorgn Neusessern.

September 1537.

[f. 160b.] . . . . . .

Solich 28 fl. hat Melchior Bayr vhon meint wegen entpfangen 15 octob 35 fl. 6 ß 11 ₰, vnd mir doran geben ein pecher p. 6 fl. 7 β 2 h. rest er mir wi hioben eingeschriben ist a ch. 139 Thut — — — — — — — — 35 fl. 3 ß 11 ₰

[Nachtrag:] den pecher zalt ich im. 9. Januarij 1538.

Januar 1538.

[f. 173a.] Item als der frum furst, m. g. herr herzog Jorg etc., alter gewonheit nach, mir heur Martini abermaln 2 gute grose vhaß Kotschpergers[17]), geschickt, mit bevelh, das ain herrn Anthoni Fugkern zu verordnen, [und] das ich, ungeachtet das der furman dem ainen beim Potnstain den poden ausgefarn hat, gethon, und seinen g. geschriben hab, quod sufficiat mihi gratia sua, das ich gar keiner vergleichung beger und mich dits iar mit den 27 aimern Mainzischs weins mich behelfen wol, hat sein f. d. aus furstlicher milde mir dogegen verert und geschanckt am tag Epiphanis[18]) 50. neu Joachimstaler Thun zu 67 + 57 fl. 7 ß, hab ich alspald Melchiorn Payrn zugestelt, mir ein lustig, kunstlich tringkgeschirr, mit meins g. herrn pildnus, wappen und schriften zu seiner f. g. gedechtnus doraus zu machen. deo gratias. Benedictus deus in donis suis.

1538, 9. Januar.

[f. 173b.] Item ich hab Melchiorn Bayrn goltschmidt, sein rechnung lauter geschickt, den 9 Jan. und er bleibt mir auf beschehene zalung. aller ding netto schuldig 117 fl. 5 ß minus 1 ₰.[19])

mher schickt ich im fur Hans Johenin pecher entphangen 10 fl. ich hab mit im abgerechnt 7 Maij ꝛc. mir 100 fl. 7 ß 3 ₰. er zalet fur mich Truncк[20]) fur

17) Eine Weinsorte, die Christoph Scheurl wiederholt von den sächsischen Herzogen zum Praesent erhält und die in der Korrespondenz der letzteren mit Dr. Scheurl (zw. 1531 und 1540; vgl. Akten des Scheurl-Archivs Vc) demgemäß häufig genannt wird: ketschber most, ketzberger wein; 1538. X. 15: kotzschberger mosts als gut er uns das jar gewachsen; 1540 X 31: ein fuder kotzsberger neuen weins Reckwitzer gepirges. Offenbar handelt es sich um einheimisches Gewächs (ein Reckwitz liegt bei Wermsdorf und Grimma, im heutigen Kgr. Sachsen) und nicht um den Weinbergsort Kotschberg, Kotschkiverch, in Steiermark, Kr. Marburg, bei Radkersburg.

18) 6. Januar.

19) Vgl. „Meiner Pflegkinder Rechnung v. 1. Sept. 1537 bis auf 1 Martii 1538" von Dr. Scheurls Hand (Akten des Scheurl-Archivs III, 10, auf S. 11): „Item ich hab beym Thucher 40 fl. und beim Melchiorn Bayrn 117 fl. 4 ß 29 ₰ fur silbergschir verordnt".

20) Lorenz Trunck, Goldschmied. S. weiterhin unter diesem Namen.

1 gurtl 17 Maii . . . . . 16 fl.
ist alles zalt 5 Junii.

1538, 13. August.

[f. 183a.] . . . . . fl. 28. die hab ich einnemen lassen Melchior Payrin goltschmidin.

1540, 1. September.

[f. 226a ff.]

Zwo gulden scheurn.

Item ich hab im namen gots, mir und meinen lieben shunen Jorgen und Christofen, mein wil got auch dobey zugedenken zwo vast wol übergult, kunstlich und lustig, zwifach scheurn meinen goltschmidt Melchiorn Payrn machen lasen. di ain wigt. 6 m 11 lot 0 q 2 ℔. In dem ainen tail inwendig stet unsers herrn kaysers pildnus und dorumb geschriben: Caesar imperat. Carol. 5. Imperat. Augustus ann. etat. XXXVI. Auswendig stet geschriben: Tu modicum habuisti, antequam venirem ad te, et nunc dives. Gen. XXX.

In dem andern tail, ist der romischen kayserin pildnus loblich zugedencken, mit diser umbschrift: Isabella Caroli Imperatoris uxor. und auswendig geschriben: operib. manuum eius bene dixisti, et possessio eius crevit in terra Job. 1.

Die ander scheurn[21]) wigt 6 m 12 lot 0 q 0 ℔. In dem ainen tail, stet meins frumen christenlichen fursten herzog Gorgen von Sachsen etc. gotseligen, fursichtige pildnus, mit ainer herrlichen stirn und gwaltigen part, mit diser umbschrift: Semper laus eius in ore meo. Etat. ann. LXVI. Auswendig aber verlaut die schrift: Dominus autem benedixit novissimis Job, magis quam principio eins. Job XXXXII.

Im andern tail inwendig stet auch hochgedachts christenlichen fursten pildnus, aber seitlich, mit einem langen spitzigen part und diser umbschrift: Semper laus eius in ore meo. Aber auswendig herumb verlautet die schrift: Substantie iniustorum quasi fluvius siccabuntur. Eccl. 40. und auswendig in den 4 fuesen, hab ich machen lasen, unser neu adenlich zwischiltig wappen, mit dem gekronten turnershelm und pfaenfedern, und einem anhangenden klaynen Futterer schiltlein und der jarzal 1540. doruber. Dofhur zalt ich Vigilius[22]) illuministen fl. g. 4. di wegen alle viere 2 q 3 ℔. Also das auser (?) berurten abzug dise zwo scheurn von gutem wercksilber vhon 14. lotten, und auf das reichlichst ubergult, wegen 13 m 6 lot 1 q 3 ℔. zalt ich Melchiorn Payrn zu freuntschaft fur di m fl. 13 β 10 thut grobe muntz fl. 180 β 18. h 6. Mer zalt ich fur die 2 leine seck. β 4 vnd fur di zwey futter mit grunem tuch ausgefuttert, und auswendigen gerissen woppen, Scheurl und Futrer, und der jarzal 1540 fl. 2. und den goltschmidtgesellen zu tranckgelt β 6.

Suma das mich dise bede wol übergulte kunstliche scheurn geschm. aller ding thut fl. 187. β 17 h 2 Thut aine fl. 93 β 18 h 7.

Actum Nurmberg prima Sept. 1540. Manu propria. Benedictus deus in donis suis. der verleih sein gnad, das mein lib shun zu ehrn, frolich doraus trincken. & dicat omnis populus Amen.

---

21) am Rande von späterer Hand beigeschrieben: „Carl Scheurl hat dise überkomen". Carl Scheurl (1566—1625) war der dritte Sohn Christophs III., somit ein Urenkel des Dr. Christoph (II)

22) Virgil Solis d. Ä.

1540, 1. Nov.

[f. 227b.] Item ich hab emphangen vhon meinem oheym Jacoben Tuchern losungschreiber, meinen herrnsolt fl. 50 golt und geben Melchiorn Payrn goltschmit p. 71 + thut fl. 59 ß 3 h 4. an bezalung der zweyer scheuern.

Nov. 1540.

[f. 228b.]

Silbergschirr

Melchior Payr.

Item als hi oben a. ch. 226. geschriben stet, das ich 2 schon ubergult scheurn machen lasen, hab ich mit Melchiorn Payrn goltschmidt an der pindergassen am tag S. Andree[23]) gutlich abgerechnt. und im zalt fur bemelt 2 scheurn wegen auf abzug 2 q 3 ℔ der wappen 13 m 6 lot 1 q 3 ℔, di m p. 13 fl. 10 ß thut fl. 180 ß 18 h 6. fur 2 sack ß 4. fur 3 kelchpecherlein 2 m 1 lot 1 q 1 ℔, di m p. 10 fl. 10 ß fl. 21 ß 17 h 1. fur ainen hofpecher, den ich meinem gevattern Jorgen Gotzen schencket, wigt 13 lot 0 q 2 ℔ di mp. 9 fl. 5 ß. thut 7 fl. 10 ß 3 h. fhur ein tutzet puchsboumer löffel zubeschlagen mit ubergulten stilen, wegen 4 lot 1 q 2 ℔, 1 lot p. 1 fl., thut 4 fl. 7 ß 6 h. fur einen abgossen Cardinal von Trient, wigt 1 lot 2 q 1 ℔, thut 15 ß, und fur 4 eslofl, kouft er mir ins haus 5 ß 3 h. Thut alles fl. 215 ß 17 h 7.

Dez. 1540.

[f. 229b.] . . . . . .

. . . Solich 40 fl. sambt 7 ℔ aufwechsls, 1 fl. g. minus 8 ℔ schickt ich Melchiorn Payrn goltschmidt, und hab in domit aller dingk gar bezalt.

Jan. 1542.

[f. 252a.] Item Nicklas Goswein hat mir 21 Januarii vhon wegen Gabrieln Tuchers zalt sein halb iar kostgelt vhon prima Julii bis prima Januarii fl. grob gelt 20. di hab ich alsbald Melchiorn Payrn einnemen lasen, und im domit bezalt den hinterstelligen rest, fur das bedeckt trinckgschirlein, so er mir zu dem Maintzischen gemacht hath.

Benedikt Brabant.

1535.

[f. 98a.] Item als ich lange zeit zu hofbechern begerd und naigung getragn, hab ich mir dero mit rot Christofen Ploden, Benedict Prabannt zwelf machen lasn zu 14 lot 2 q 2⅓ ℔ wegen all. 10 m 15 lot 3 q. di m umb 9 fl. 10 ß grober muntz zalt ich suntag Letare Jherusalem. den 7 Martij 1535. thut — 104 fl. 7 ß.

der guttig herr got verleih mir und dem lieben shun Jorgen und unsern nachkomen, mit seinem gotlichen segen und gnaden frolich doraus zu trinken. Benedictio domini divites facit, nec sociabitur afflictio. prover. 10.

[f. 99b.] Item fhur 12 silbren hofbecher, sambt zweyen sacken und futeraln . . . . . 105 fl. 7 ß [24])

23) 30. November.

24) Zur gleichen Sache nochmals Januar 1536 [f. 126b]. Siehe oben unter Melchior Baier.

Brachvogel, Harnischmacher.

1532.

[f. 23b.] Ich hab mit hulf mains schwogern Hannsn Johanns herrn Jacoben pischoffen zu Preslau ꝛc. den Prachvogel auf 300 man harnisch machen lasen und seinen f. g. zu S. Jorgentag[25]) geschickt, und fhur den hinterstelligen rest 242 fl. 1 ß 14 ₰ benantem Johan verburgt, den selben rest hat s. f. g. durch Sebastian Wolf gar bezalt 3 Julii 1532.[26])

Jorg Puchner, kandlgieser.

Febr. 1536.

[f. 127b.] genannt.

Jörg Dietherr d. J., Münzmeister.

1532.

s. unten unter Lorenz Kellner.

Michel Felser, Kandelgießer.

August 1532.

[f. 6a.] Item ich zalt Micheln Felser kandlgiesern hinterdenparfusern fhur 12 glat schusseln, wegen 71 ß., vhon saifenzin, den c umb 9¼ fl. und vhom ß ain zwelfer, zu machen, den 17 Augusti thut — — — 9 fl. 3 ß 20 ₰.

Darunter steht, von Dr. Chr. Scheurls Hand später hinzugefügt, dieser Nachruf: „Er starb im sterben 1533. Helf im got. Ein schon gerad man".

1532, 7. Nov.

[f. 36a.] 7 Nov. zalt Micheln Felsern, kandlgiesern hinter S. Katherina, fhur 6 welsch zine schussel und 4 zilich[27]) schusseln von gutem saifen zin den c roch[28]) umb 10⅜ fl., wegen 54 ß ¾ zu 39 ₰ und ein welsch salzvhas dorein, thut 8 fl. 3 ß 27 ₰, 12 ₰ trinckgelt, und schannckt die Anthonien Vento zu vergleichung etlicher geschenck, sunderlich der inditien.

1532, 14. Nov.

[f. 38b.] Item den 14. Novemb. zalt Felsern kandlngiesern fur 4 teglich eßschusseln und 4 salzschusselein, wegen 14¾ ß, das ß umb 39 ₰, thut — — 19 ß 4 ₰.

Mathes Gebel, Bildschnitzer und Medailleur.[29])

Juli 1533.

[f. 64b.] Item ich hab maister Mathesn Gebeln mich und mein weib auf silbergroschn abconterfetten lassen und im dofhur zalt

25) 23. April.

26) Von Briefen des Bischofs Jakob von Salza zu Breslau (1520—39) an Scheurl — sie waren zu Bologna „beieinander in studiis gewesen" (vgl. Knod, Deutsche Studenten in Bologna 1899, S. 476. Nr. 3237) — sind erst solche ab 1532 im Scheurl-Archiv erhalten. [Akten Vd.] Der erste Brief, d. d. 1532, 22. Aug., erinnert an einen einzelnen vom Bischof in Nürnberg bestellten Harnisch. Das zweite Schreiben v. 19. Nov. 1532 kommt noch einmal auf die längst erfolgte „bezalung des letzten restes des harnuschgeldes" zurück.

27) zierlich?

28) roh.

29) Diese Einträge hat inzwischen Th. Hampe zum Ausgang einer Studie gemacht: Beitrag „Zu Mathes Gebel" in der Festschrift, hrsgg. vom „Verein für Münzkunde in Nürnberg". . . . Nürnberg 1907, S. 37 ff. Vgl. auch Nürnberger Ratsverlässe, hrsgg. von Hampe, I, Nr. 2212 mit Anm. 1.

4 fl., der hat er 5 und meins brudern seligen 2 grossen vhon 7 Joachim-thalern gemacht; dofhur zalt ich im 4 ß 6 ₰. den 11. Julii.

August 1533.

[f. 68a.] Ursula Seufrid Pfinzingin schenkt ich ainen meiner pildnusgroschn 7 augusti und Christina Jorg Neusesserin[30]) ainen sampt 20 zuckerte leckkuchlein, kostn 1 fl. 8 augusti. Ir bruder Caspar Mardroffer aß mit mir frue, 6. Augusti und mein geschwey schanckt mir 1 silbren pisapfl im wert 1 fl. 7 Augusti.

Meister **Heinrich,** Bildhauer.

1532.

[f. 26a.] Item ich zalt maister Hainrichn pildhauern 6 decemb. 6 fl.

1533.

[f. 45a.] mher M. Hainrichn 4 fl.

Vgl. den vollständigen Auszug über die Visierungsarbeiten zu einem von Bernhard v. Cles, Kardinal und Bischof von Trient, geplanten Kunstbrunnen im folgenden unter Pankraz Labenwolf.

Augustin Hirsvogel.

[f. 26b.] S. oben unter Melchior Baier.

Jakob Hofmann[31]) und **Martin Kraft.**[32])

Juli 1540.

[f. 224a.]

Mer solt er [Gothart Konigk] mir antworten, fhur d i r i n g, so ich vhon M a r t i n K r a f t, und J a c o b e n H o f m a n erkouft hab, fl. 100, auf rechnung, di übermaß werd ich ihn wol widerumb gut machen.

dovhon zalt ich alspald M a r t i n K r a f t durch sein schwester Anna an zwelfern fhur den gutten saphir fl. 37, und im zu trankgelt ß 10 26 Julii. Mer zalt ich J a c o b e n H o f m a n fur 1 2 r i n g l e i n fl. 54.

März 1542.

[f. 245b.] Item die k e t t e n so ich Christof Furerin ins kindtpet irs jungen shuns Christofen geschenkt hab, hat gewogen 11 fl. golt ein halb ort zu X 71½ und fl. 2 macherlon. zalt ich J a c o b e n H o f m a n zu 15 patzn fl. 15 ß 2 h 2.

Jorg Hutter, kandlgieser.

1536, 8. Aug.

[f. 133 b.] genannt.

1536, 5. Okt.

[f. 139a.]

Jorgen Huttern kandlgieserin hinterm tuchhaus.

1541, 22. Nov.

[f. 249a.] genannt.

30) Die Frau von Dr. Christofs Geschäftsfreunde Jörg Neusesser in Joachimsthal.

31) 1553, 22. Nov., verkauft Jacob Hofmann, Goldarbeiter, Bürger und des größern Rats zu Nürnberg, an Endres Örtel den Ält. sein Haus in der Breiten Gasse. Orig. Perg. Urk. des Frhrl. v. Scheurl'schen Familienarchivs. Das anhangende wenig beschädigte schöne Siegel des Ausstellers und Verkäufers zeigt im Schilde ein nach rechts springendes Roß, als Helmzier des Wappens einen flugbereiten Vogel (Adler?) auf einem Dreiberg. Im übrigen s. Ratsverl. I, 363, Anm. 3.

32) Martin Kraft d. J. Vgl. Ratsverlässe I, Nr. 479 Anm. und Nr. 3515.

Lorenz Kellner, Goldschmied.[33])

1532.

[f. 22b.]

Katherina doctor Christof Schewrlin.

[am Rande:] Was ich meinem weib schuldig bin und ir unser shun Jorg zalen soll.

Es ist zugedenken, das ich meinem weib di prautketen so ich ir geben, und ein ketlein, vhon trot, so si zu mir pracht, durch Hansen Lochingern umb 28 gulden, mher iren silbren pater noster, so ich doch zu irer gürtl verpraucht, umb 7 gulden und ir schlayr umb 18 ein halben gulden verkouft und dorzu vhon ir bei 12 gulden so ir herzog Heinrich von Braunschweig zuletz gelasn, entlehnt, thut alles bis in 66 fl. dogegen hab ich ir kouft vhon Jorgn Ditherrn ungrisch golt, 25½ gulden, schwer 6 lot, umb 35 fl. 1 β, und reinisch golt, auch 6 lot, di m umb 72 fl. minus ¼, umb 26 fl. 18 β 2 h, thut an müntz 67 fl. 5 ß 4 ₰, dovhon hab ich ir machen losen, den Lorentzn Kelner untherm Ditherrn ain schone lustige zaum- oder zuglketten, thut zwen dinst, dann man mag si kurtzer und praiter machen zu ainem kelpentlein, wi ein glegte ketten, wigt 51 ung. gwicht, ich gab im zu machen aus freuntschaft — — — — — — — — — — — — — — — — 2 fl. 3 zwelfer, di hab ich meinem weib geschenkt, als si aus shuns Jorgen kindtpet gangen ist, doch zu bezalung obgemelter und aller andrer schulden, den 28 Maii 1532.

Item ich hab naigung tragen, di ketten lasen lenger zu machen, und darzu gelegt 10 gut ung. gulden, so ich den Tucherischen abverdint hab, 10 gut r[heinische] gulden und 6 chronen, mher 5 fl. ¼ halb ungrisch halb reinisch, zalt ich zu 11 ß, also wigt di ketten 81 ¼ ungrisch gulden gwicht; so gab ich im verner zu machen anderthalben gulden. Also gestet mich di ketten im namen des herrn hundertzwelf fl. 3 ß 2 ₰ 27 Julii 1532. Benedictus deus.

Martin Kraft.

s. oben unter Jakob Hofmann.

Pankraz Labenwolf[34])

und die Arbeiten zu einem Kunstbrunnen für den Kardinal Bernhard v. Cles.

Aug. 1532.

[f. 6a.] Als mir hivhor 6 messen leuchterrorn an die wendt vhon Peter Fischers testament geschankt sein, hab ich noch 6 und 12 hanthaben und 6 leuchter die im fhus hol sein machn lasn und Pangratzn Lawbnwolf dorfhur bezalt 19 Augusti 5 fl.

[f. 25b f.]

1532.

Cardinal vhon Trient.

Meinem gnedigstn herrn herrn Bernhardtn Cardinaln und pischofen zu Trient ꝛc. überschickt ich di rechnung den 12 februarii und sein g. sol mir p. resto thut . . . . . 22 fl. 6 ß 28 ₰.

33) Vgl. a. Hampe, Nürnb. Ratsverlässe, I. Bd., S. 305 Anm.

34) Vgl. die Literaturangabe bei Hampe, Ratsverlässe, I, 540 Anm.

Item ich zalt maister Pangrotzn Lawbenwolf rotgiesern bei der schmelzhutten auf der arbait der 5 par prantrutten, den 4 februarii 100 fl. doran sol er mir auf beschehene rechnung — — — — — thut 42 fl. 2 ß 22 ₰.

Hochgedachten m g herrn Cardinaln, hab ich etliche andre dingk machen lasn und verrichtet, thut in suma alles 320 fl. 8 patzn minus 1 ₰ und hat mich sein f. g. des rests nemlich 120 fl. 8 patzn minus 1 ₰, zu Regnspurg den 4 Maij 1532, an Joachimthaler zu 16 patzn, zu dank entrichtet.

Meinem gnedigstn herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. hab ich gelihen, seiner g. zeltmachern maister Jacoben Rennern, auf di 3 zelt 50 fl. und fhur den stull, prunnenvisirung, milaun, und anders 26 Julii — thut — — 69 fl. und fhur den andern lidren stul 4 fl. — — — — — — — — — — — — 73 fl. doran entphangen den 16 Augusti 50 fl. restat — — — — — — — — — — 23 fl. di hat mir auch zalt Hans vhon Fridingen, seiner g. hofmarschalck, den 27 Augusti, do ich seinen f. g. auf derselben silbergeschirr, vhon Mathesn Jorian aufbracht hab, auf 7 p. 3000 fl., und di silberschlüsl [sic!] zu mir gnomen und in mein eisnes truhelein gelegt. do man sie findet.

Ich hab seinen g. gelihen Erharten Schon fhur ein prunnenvisirung den 27 Sept. — — — — — — — — — — — — — — — — — — 1 fl. 4 ß 6 ₰ und 24 ₰ trankgelt. —
Ich zalt Marg. Pirpowmin 24 Novemb. — — — — — — — — — — — — — — 8 fl.
von der visirung tranckgelt — — — — — — — — — — — — — — — — — — 24 ₰
Item ich zalt maister Hainrichn pildhauern 6 dezemb. — — — — — 6 fl.
Ich zalt im durch Mathesn — — — — — — — — — — — — — — — — 27. Janua. 6 fl

1533, 7. Januar.

[f. 45a.] Item mein gnedigster herr Cardinal zu Trient ist mir schuldig ut sup. ch. 26 — 15 fl. 5 ß 24 ₰
Maistei Erhartn Schon fhur visirung 1 fl. 4 ß 6 ₰, fur roln 40 ₰.
mher M. Hainrichn 4 fl., Selnern trinkgelt 2 patzen visirung.

Juni 1533.

[f. 62a.] Item mir hat m. g. hr. Cardinal zu Trient etc. auf di prunnenarbeit verordnt und haben mir di Fucker zalt den 26. Junii thut in suma — auf mein quittung — 200 fl.

Sommer 1533.

[f. 62b f.] Item sunabent 28 Junii hat Pangraz Lawbnwolf, rotgisser, m. g h. von Trient etc. prunnen in di wag gefhurt, hat gewegn 8 c 72 ß den c zu 18 fl. thut . . . . . 150 fl. 19 ß 2 h. dorauf zalt ich im des selben abents 100 fl. und in di wag zu fhuren und wegen 2 ß 7 ₰.

[f. 64a.] Item den 10 Julii schickt ich den prunnen wegk und meinem g. herrn von Trient und sein rechnung, bleibt mir sein f. g. schuldig — — — — — — 30 fl. 3 ß 6 ₰.

1533, 9. August.

[f. 68a.] Sunabent vigilia Laurentii, waren alle dingk lauter abzalt / in der gantzn stat / dann so vhil den handl antrift, und ich het in vorrat 4 ß 0 ₰, und

mein weib zur haußirung in 2 fl. Allein was ich schuldig Pangratzn Lawbnwolf rotgiesern. 59 fl. 1 ß 7 ₰. dogegn warn mir schuldig m. gi herr von Trient ꝛc. 30 fl. 3 ß 6 ₰ und di von Paßaw 50 fl.

1533, 16. August.

[f. 69a.] Item ich hab den 16 augusti durch handen Wilhelmen Schmidmayrs von einem erbern rot zu Paßaw entphangen meinen jarsolt 50 fl. und alsbaldt antwortn Iasn Hansn Meuseln seine gelihene 25 fl. und Pangr. Lawbnwolff auch 25 fl. restat ich im noch 34 fl. 1 ß 7 ₰. [am Rande ist das Wort „zalt" beigefügt.]

1536.

[f. 131b.] s. o. u. Meister Albrecht.

Berthold Pelh, Goldschmied.

1538, 10. Januar.

[f. 173b.] Item ich hab entphangen[35]) 2 st. No. 94. 106. Thut 30 m lott N. gwicht. habe auch hi in der schau gewegn 30 m 4 lot 0 q. halten 15 lot 3 q 1 ₰. fein 29 m 14 lot, q 1 ₰ verkouft Pertolt Pelh goltschmidt 8 fl. 16 β thut p. 66 + 263 fl. 1 β. Thut zu 66 + 289 fl. 7 β geburt junckern Christoffen fur sein 12½ m 120 fl. 2 h und der rest Newsessern thut 169 fl. 5 β 10 h. Thut der unkost 6 β.

Hans Platner.[36]).

Okt. 1537.

[f. 162a.] Item Hanns Platner hat mich abconterfeth, und mein mutter selig verneuet, hab ich zusamen in 2 teffelein verfassen und beschlagn lassen, dofhur zalt ich Platnern fur meins 2 fl. 4 ß 6 ₰ und fur mein mutter seligen und zu tranckgelt seinem shun 4 ß 6 ₰.

[Hierzu Randbemerkung Christian[7]) Scheurls: „NB. Diße beedte täffelein hab ich D. J. S. (?) Christian Scheurl 1638 im hauß der Scheurl zu verbleiben gestifftet."][37])

Erhart Schön.

[f. 26a, 45a: s. o. b. Pankraz Labenwolf.]

---

35) Als Anteil an der Bergwerksausbeute.

36) Vgl. Hampe, Nürnb. Ratsverlässe I, S. 202 Anm. 1, Nr. 1323, 1872 und 2979, die Nachweise Mummenhoffs in den Mitt. d. V. f. Gesch. d. St. Nbg. H. 10, S. 63 Anm.

37) Von den erwähnten beiden Bildnissen wird das der Mutter, der Helena Christoph Scheurl, geb. Tucher (1462—1516), ein 44,5 cm hohes und 30,5 cm breites Holztafelbild, dat. 1491, noch heute im v. Scheurl'schen Hause hier, Burgstraße 10, aufbewahrt. Die Dargestellte erscheint mit gelöst herabwallenden Haaren, welche durch einen Perlenkranz zusammengehalten werden und in graugrünem gemustertem Gewande (Dr. Fr. Tr. Schulz im Katalog der histor. Ausstell. der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 unter Nr. 198, S. 77). Auf der Rückseite der Tafel unten ist ein Pergamentstreifen aufgeklebt mit dieser Aufschrift:

„Helena Tucherin nascitur posthuma 24 Julii 1462 uxor Christ. Scheurls. 2 Aug. 1480 Istum parit 11 Novemb. 1481. amatque ardentiß. moritur 7 Junii 1516. vixit ann. 53. Mens. X. dies: 4 An. 1491. Aetati 29.

1537 Ließ Christ: Scheurl Dtr. dißer alß seiner l. Mutter sel. Conterfei Durch Hans Plattner mahler verneuern vnd Christian Scheurl bedte 1638 ingleichen durch Leonh. . . . erle. (?)"

Den letzten Namen vermag ich mit Sicherheit nicht zu entziffern. Vielleicht Leonh. Heberle (1584—1656) ? Über den Verbleib des entsprechenden Bildnisses von Dr. Christoph Scheurl hat sich bis jetzt nichts in Erfahrung bringen lassen.

Virgil Solis d. Ä.

[f. 226b: s. o. b. Melchior Baier, Sept. 1540.]

Niklas Stör[38]**)**, Maler.

1532, 18. Sept.

[f. 35a.] Mir schanckt mein maler Nicklas Stor ein schwarz eingepunden wappenpuch den 18 Sept. im wert 1 fl.

(Lorenz) Trunck[39]**)**, Goldschmied.

1538.

[f. 173b.] s. o. b. Melchior Baier [1538, 9. Jan.].

[f. 177a.] Freitag 17 Maii kouft ich von Trunck goltschmidt, meinem weib ein schmale sammate beschlagne gurtl, wigt das ubergult beschlech $14^1/_2$ lot. Thut alles grob gelt — — — — — — — — — 16 fl.

Wolf Ulpeck, Münzmeister zu Schwabach (1528—63) [40]**).**

März 1538.

[f. 175b.] Item der kinder 86 m 12 lot. Sein verkouft 19 Apl. Wolfen Vlpeckn muntzmaistern zu Schwobach p. 17 β. Thut 820 fl. 2 β 0 h. Thut Newsessers $^1/_{10}$ 82 fl. 0 ß 2 h. der kinder unkost $8^1/_2$ β rest inen dise liberung Reminiscene — — — — — — — 737 fl. 13 β 4 h.

Peter Vischer.

[Aug. 1532.]

[f. 6a.] Als mir hivhor 6 messen leuchterrorn an di wendt vhon Peter Fischers testament geschankt sein .... (s. o. b. Pankraz Labenwolf.)

Michel Wolgemuts Frau.

[1532, 21. April.]

In der Reihe der Nachbarsleute, denen Dr. Scheurl an dem Sonntag Jubilate, da der kleine Jörg Scheurl „aus der wester“[41]) gebadet wird, Met, Wein u. Brot ins Haus schickt, ist auch der Name der „Malerin Wolgmuttin“ mitaufgeführt.

1532.

[f. 39a.] Ich bin schuldig worden meynem schwoger Asmus Futtrer[42]) .... fhur 56 abconterphet houptleut 3 fl. 18 β. —

---

38) Vgl. Hampe, Ratsverlässe I, S. 454, Anm. 2.

39) Vgl. Nürnberger Ratsverlässe I, S. 245, Anm. 2.

40) Über Ulpeck vgl. Gebert in der Festschrift hrsgg. vom „Verein f. Münzkunde in Nürnberg“. Nbg. 1907, S. 18, 31 und 32.

41) Bad, das den Allerkleinsten herkömmlicherweise am dritten Tage nach der Geburt mit einer gewissen Feierlichkeit bereitet wurde. Eine befriedigende Erklärung des Wortes und Begriffs sucht man auch bei Schmeller (II, 1043 f.) vergeblich. In Ergänzung der Anmerkung 23, Mitteilungen des German. Nationalmus. 1906, S. 98 (zu „Westerhaube“) mögen noch diese Nachweise Platz finden: Vilmar, Idiotikon von Kurhessen (1868), Neue Ausg., Marburg und Leipzig 1883, S. 450 f.; Herm. v. Pfister, Mundartl. und stammheitl. Nachträge zu Vilmars Idiotikon von Hessen. Marburg 1886, S. 334 und Herwig, Idiotismen aus Thüringen [aus der „Vogtei“ bei Mühlhausen i. Thür.], Jahresbericht des städt. Realgymnas. zu Eisleben 1893 (Programm Nr. 263), S. 31.

42) Erasmus Fütterer († 1551), Bruder von Dr. Scheurls Frau Katharina.

1533.

[f. 48b.] Ich schanckt m. g. herrn herzog Jorgn zu Sachsn ꝛc. eingepunden etwovyl contrafetter pildnus groser herrn und houptleut zu Mayland t[43]).

1532.

[f. 14a.] Sunabent den 20. Julii schanckt Johann Puchner, burger aufm Annaperg, meinem shun Jorgen, einen silbren lustgroschen, darauf der khuß Jude und der grus Joab künstlich geprecht sthin, wigt im wert, 18 sil. g. mit wünschung das ine der herr got dovhor behuten solt, den wil ich im aufbehalten und verwarn, domit er im bleib und er den fhindet.

1533. (1529.)

[f. 55b.] Hanns Schnot schankt im [dem einjährigen Söhnlein Doctor Christofs, Jörg Scheurl] ainen peutpfennig, mit der überschrift, des türken belagerung der stat Wien. den 24 Septembris. 1529.

Juli 1533.

[f. 63b.] Sunabent. 5 Julii. schanckt mir mein g. herr pischof Jacob zu Preslau ꝛc. ainen tripelducaten seiner gnaden pildnus — — — — — — — thut — — — 3 ungrisch fl.[44])

Juli 1533.

[f. 64b u. 68a siehe oben unter Mathes Gebel.

November 1533.

[f. 73b.] Item mein bruderlicher freundt Jorg Neusesser hat den 7 Novemb. meinem shun Jorgen zu seiner gedechtnus geschanckt, ein schone erzstufn und

---

43) An sich liegt es außerordentlich nahe an die Porträtgalerie des bekannten italien. Humanisten Paolo Giovio (Jovius, 1483–1552) zu denken. Vgl. Eugène Müntz, „Le musée de portraits de Paul Jove", in deutscher Übersetzung u. d. T. „Die Porträtsammlung des Paulus Jovius" in der Zeitschr. f. Bücherfreunde, VIII. Jahrg. 1904/05, S. 120–127; Alfred Hagelstange, „Eine Folge von Holzschnitt-Porträts der Visconti von Mailand"; Mitteil. des German. Nationalmus., Jahrg. 1904, S. 85–100; Franz Servaes, „Versunkene Kunstschätze"; Neue Freie Presse, Wien, 1905, Nr. 14508 v. 13. Januar.

Die allgemeine Anschauung aber erblickt die erste und älteste Reproduktion der Porträtgalerie in den (immerhin nur eine Abteilung des gesamten Bildervorrats, nämlich die „Kriegsmänner", wiedergebenden) Holzschnittillustrationen zu den von Robert Estienne in Paris veregten „Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum" des Jovius. Diese „vitae" sind tatsächlich erst 1549 erschienen und eine Briefstelle Giovios v. 14. Sept. 1548 (Müntz a. a. O. S. 123 und Hagelstange S. 87): „E volesse Dio, che di questa maniera si potessero intagliare tutte le immagini, che io tengo al Museo, almanco quelle degli nomini famosi in guerra" scheint allerdings die Annahme einer früheren Ausgabe von Reproduktionen nicht zu gestatten.

44) Bischof Jakob von Salza zu Breslau [1520—39] an Dr. Christof Scheurl, Akten des Scheurl-Archivs Vd, 1533, 23. Junii: „Eur hausfraun schicken wir hiebei zu unserer gedechtnus ein gulden nomisma oder conterfei unseres antlitz, dorin ir wol spuren werdt, ob sichs deme, jene zeit zu Bononien vergleicht, und was vor ein differenz zwuschen der jugend und alter ist". (S. a. Knod, Deutsche Studenten in Bologna, 1899, S. 476 und Nr. 3237.)

Eine Porträtmedaille des Bischofs Jakob v. Breslau aus demselben Jahre 1533 ist nicht bekannt. Dagegen wird bei Saurma, Schles. Münzen und Medaillen unter Nr. 17 eine goldne Porträtmedaille Jakobs v. Salza v. J. 1531 angeführt, von der Chr. Scheurl allenfalls 1533 ein Exemplar erhalten haben konnte.

etlich rotgulden stüflein, gedigen silber, aus der ainikeit, und 2 silbren g. konig Ludwigs und kongin Maria pildnus und dann graffen Steffan und grafen Lorentzn Schlicken pildnus im wert — — — 10 fl.

Dezember 1533.

[f. 73b.] Item mir hat herr Christof Kreß den 7. decemb. geschenckt sein silbrene pildnus[45]).

Oktober 1535.

[f. 108a.] Item domaln hat auch Jorg Neusesser meinem weib und shun Christofn, seiner gevattern und poten über den gulden groschen Samaritaner g. histori im wert 12½ fl. geschenckt ein lustig kunstlich verdeckt silbergschirr, dorauf Herodiadis histori gestempft und geschriben ist, wigt 2 m 12 lot 1 q, acht ich di m. per 15 fl. thut — — — — — — — — — — — 40 fl. 10 β 11 h

1535.

[f. 109b.] .... so hat Neusesser seiner gevattern geschenckt ainen Moyses und Samaritaner gulden schaug. im wert 12½ fl. und seinem poten Christofen ein trinckgeschirr im wert 40 fl. 10 β 11 h.

Oktober 1537.

[f. 161b unten.] mer schenkt ich dem kelner zu Aschaffnburg, Lenhartn Pertzn, einen schaugroschen könig von Ungern und seinen gemahel im wert bei 13 ß.

Mai 1538.

[176b.] Item auf montag nach Jubilate 13 Maii hab ich entphangen ein gut stuck weins von Aschafnburg, do mit und der gulden conterfetten pildnus mein gnedigsten herr Cardinal zu Mainz ꝛc. mich dises jar gnediglich verert hat[46]), gehalten 13½ eimer ..... Schencket dem kelner zu Aschafnburg [Lücke zum künftigen Eintragen des Namens Leonhard Pertz, s. o.] einen schaupfenning.

September 1538.[47])

[f. 185b.] Item als meine herrn umb gemainer stat nutz willen, die kayserlichen purgk, das vhesten und Thirgartner thor zu bevhestnen furgnomen, und den 31. Julii zu fronen angefangen, haben si den ersten stain legen lassen, den 3. Septembris, zwischen 2. und 3. gen tag als zu 3 uhrn des halben segers. 1538. des selb stain was rund, und ausgehauen, wi etwan ein reibstain und bedeckt, worein haben sie legen lasen. . . . . .

45) Medaille aus dem gleichen Jahr 1533: German. Museum Nr. 2535, in Bronze. Dieselbe in Silber ausgeführt bei Imhof, Nürnb. Münzcabinet 1. T., 2. Abt. (1782): Sammlung v. Kreß 2202. Vgl. nun auch Th. Hampe in der o. g. Festschr., hrsgg. v. „Ver. f. Münzk. in Nbg." 1907, S. 44.

46) Vgl. auch Julius Cahn, „Die Medaillenporträts des Kardinals Albrecht v. Mainz, Markgr. v. Brandenburg" in: Studien aus Kunst und Gesch., Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet. Freiburg i. Br., Herder 1906, S. 161–167, wo sich indes kaum eine Medaille genannt finden dürfte, die der Scheurl'schen Notiz entspräche.

47) am Rande: „Vesten pastey". Der Bau der Bastei an der Veste zu Nürnberg geschah durch Antonio di Vazuni (Vasani) in den Jahren 1538–1545.

Medaille auf die Erbauung der Bastei an der Burg zu Nürnberg 1538 von Peter Flötner.

Silbrengroschen[48]), mit ainem zwikopfigen gekronten adler, in der prust Castilien und Osterreich, dorunter die 2 Nur[n]berger wappen, und dozwischen zu unterst ein schrift: fundamentum salutis nostre Christus. auf der andern saiten: Deo opt. max.

S. p. q. N.[49]) muros arcis, non satis firmos, ad sustinendos hostiles impetus, et iusta spatiorum adiectione, et multis subinde egestis ruderib. a fundamentis, magna cum laude, erexit, ac novos fecit, Imp. Carol. V. ces. p. f. semp. Aug. rege Hispan. Catholico, Archiduceque[50]) Aust. etc. et Ferdinan. fr. eius. rege item Rom. Hung. et Bohem. Romanique Imp. successore etc. patrib. vero p. Christof Tetzelio. Leonh. Tuchero et Sebald Pfinzingo. ann. M. D. XXX. VIII. men. Aug.

Item dinstag 10. Sept. haben meine herrn, ain losung angesezt, in gwonlicher form zu geben, zwischen dannen und Walburgis. 1539. die schwur ich dinstag 22 octobris und zalt sie.

Juli 1533.

[f. 64b.] Ich hab mir machen lasen 24 Julii 8 zine eßschussln, habn gewegen 54 ß, 6¼ ß p. 1 fl. thut 8 fl. 5 ß und kostn di woppen zustechn 8 zwelfer.

---

48) folgt nun die Beschreibung der bek. Medaille Peter Flötners (P. F. gez.) auf die Erbauung der Burgmauer in Nürnberg 1538. Vgl. Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. 1895. S. A. a. d. 16. Bd. des Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., S. 27, Nr. 1; Domanig, Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhist. Hinsicht. Wien 1907, Nr. 78; G. v. Bezold, Die Medaillen Peter Flötners in der Festschr., hrsgg. v. V. f. Münzkunde in Nürnberg. Nürnberg 1907, S. 3 ff. und 7.

49) – senatus populusque Norimbergensis. – Am Rande steht: „Silbren muntz in die pastey vergraben".

50) Medaille selbst: ARCHIDUCIQ.

März 1534/35.

[f. 99b.] Item fhur 12 silbren hofbecher sambt zweyen secken und futralen 105 fl. 7 ß.

[f. 99b.] Fhur 2 maylendische irdene hantpeck, 2 giskandl, 4 schaln, 2 salzvhaß, 11 teler mit Scheurl und Futerer woppen — — — — — — — — 9 fl. 0 ß 13 ₰.

Oktober 1535.

[f. 108a.] Item domaln hat auch Jorg Neusesser meinem weib und shun Christofn seiner gevattern und poten[51]) über den gulden groschen, Samaritaner g. histori im wert 12½ fl. geschenkt ein lustig kunstlich verdeckt silbergschirr dorauf Herodiadis histori gestempft und geschriben ist, wigt 2 m 11 lot 1 q ach ch di m p. 15 fl. thut — — — — — — — — — — — — — — 40 fl. 10 ß 11 h.

1541, 4. August..

[f. 236b.] Item herr Albrecht cardinal ertzpischof und kurfürst zu Mainz ꝛc. hat mir Hansen Eberhawsen secretarien zuschreiben lasen, sein churf. g. hab mein erpiten zu gnedigen gefallen angnomen, wol mein frummer gast sein, ist also vhon Regnspurg dinstag 2 zu uns ein und donerstag 4 augusti wider wegkzogen, hat vereret und zur letz gelasen . mir fur mein person ein artlich bedeckt ubergult trinckgschirlein. wigt 1 m 10 lot 2 q 2 ₰ im wert.

1533.

Martius.

[f. 52a.] Item mein liebste mhum Appolonia Tucherin het mit sundern begirden, meinen corallen rosnkrantz in irem sterben, am arm und verordnet mir iren schwarzn pater noster, doran sie uberaus gros petten erzeugt, mit ainem helfenpainen kreutzlein, so ir der alt Hanns Tucher, vhom heyligen lanndt pracht heth, mher ein helfenpainen crucifix teffelein, das ir mutter meiner anfrauen Elizabet H. Kreßin gewesn was und ein fazoleth vhon irem weyler,[52]) darzu gab mir frau Katherina Pyrchamerin di neu eptesin vhon wegen irer verstorben mumen und prelatin frauen Clara Pirchamerin ein helfenpainen todtn kopf in silber gefast.

April 1536.

[f. 129a.] Ich hab meinen Turckes ringk meinem schwogern Christofn Ploden zu Lubeck zu verkoufen zugestelt, hat mir den verrechnt umb 12 fl und mit lennbet[53]) gut gemacht.

1541, 4. August.

[f. 236b.] [Von Kurfürst Albrecht von Mainz geschenkt:] der doctorin ein lustige scheinliche ketten auf den neuen form, wigt 12 fl. golt minus [fehlt eine Zahl] fl. kost zu machen .... [Lücke] und beiden hausgesinden, die gespeist sein, 6 fl. g. und 1 fl. patzn. benedictus deus.

51) Paten, Taufpaten.

52) Nonnenschleier vgl. Schmeller, Bayer. Wörterbuch II, 887.

53) Leinwand.

1532.

[f. 6b.] Ich hab zalt meinem nachborn dem schreyner vhon meiner lieben mutter seligen gwantkaltern[54]) so mir in der tailung worden ist, klayner und auf di welschen art lustig, mit ainem fus, capitell, zweyen thurlein, verporgen und andern schubladen zu machen, zusampt dem alten schloß unnd pannten, erstlich 4 ß 6 ₰, fhur ainen span oder scheit fledren holz, mher 2 fl. 4 ß 6 ₰, und der maisterin 1 ß 6 ₰ und dem geselln trankgelt 24 ₰, den 17. Septemb. 1532.

Mher zalt ich dovhon zubeschlahen, fhur zway schlosser, panndt und ringken — — — — — — — 1 fl. 6 ß 9 ₰.

1533.

[f. 54a.] Item ich hab meinen fladren[55]) grosn kalther und 14 fl. geben fhur den neuen grosen kalther auf di welschen manir, mit seuln und oben mit dem umbgangk, kost zu beschlahen den 8 Julii — 4½ fl.

April 1533.

[f. 55a.] Item meinen ererbten grosen fledren kalther, den mir der verlogn Anthoni Schlaginhaufn schreyner welsch bekleiden solt, und er herrn Christofn Tezeln obristen losung herrn umb 8 fl. verkouft, hab ich widerumb vhon im gelost und im mit sampt dem schabn und virnusn zalt 29 Martij thut in alles — 10 fl.

März 1534/35.

[f. 99b.] fur sechs debich zu Antorf mit Scheurl und Futterer woppen und diselben mit schetter und ringen zu umbneen — — — —. — — — — — — 40 fl. 3 ß 19 ₰.

Zu Melchior Baier.

Von Theodor Hampe.

In dem im Erscheinen begriffenen zweiten Bande des von Ulrich Thieme und Felix Becker herausgegebenen „Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler" habe ich eingehender als es sonst bisher geschehen ist über Leben und Werke des von Neudörfer gepriesenen Goldschmieds Melchior Baier gehandelt und daselbst auch bereits sowohl auf die archivalischen Nachrichten, die Heinrich Heerwagen in den diesen Zeilen vorangehenden Auszügen aus Dr. Christoph Scheurls sogen. Schuld- und Rechnungsbuche veröffentlicht hat, als auch auf einige weitere Notizen über den Künstler in des Nürnberger Patriziers Lienhard Tucher (1487—1568) Ausgabenbuch aus den Jahren 1545 bis 1551 kurz Bezug genommen. Ich gebe diese letzteren Nachrichten im folgenden in extenso wieder, da sie, wenn sie auch nicht von der Bedeutung sind wie die genauen Beschreibungen Melchior Baierscher Arbeiten im Scheurlschen Buche, doch nicht unwesentlich zur Vervollständigung des Bildes, das wir uns bisher von seiner Tätigkeit machen können, beitragen. Das betreffende Ausgabenbuch befindet sich im Freiherrl. von Tucherschen Familienarchive, aus

54) kalter (ge-halter) = Schrankf.

55) von Masernholz; vgl. Schmeller, I, 787.

dessen reichen Beständen ich im Laufe der Zeit noch mancherlei Material zur Kunst- und Kulturgeschichte namentlich des 16. Jahruhnderts zu veröffentlichen hoffe. Schon hier aber möchte ich Herrn Regierungsrat Christoph Freiherrn von Tucher für die außerordentliche Liberalität, mit der er mir in den letzten Jahren die Durchsicht der wichtigsten älteren Bestände des Tucherschen Archives gestattete, meinen wärmsten Dank zum Ausdruck zu bringen nicht verfehlen.

Die Melchior Baier betreffenden Aufzeichnungen beginnen im Jahre 1549 und laufen bis gegen den Schluß des Ausgabenbuches (1551), das keinerlei Paginierung aufweist, fort. Sehr zu bedauern bleibt, daß sich weder frühere noch spätere Ausgabenbücher Lienhard Tuchers erhalten haben, die in der Ausführlichkeit und Genauigkeit, mit der sie geführt sind, gewiß noch vielfach willkommenes Licht auf das Leben und Schaffen einzelner Künstler geworfen und vermutlich auch über die Tätigkeit Melchior Baiers in den letzten 26 Jahren seines Lebens, die vorläufig noch in undurchdringliches Dunkel gehüllt sind, einigen Aufschluß gewährt haben würden. Wie die Sachen liegen, bleibt der Eintrag Lienhard Tuchers vom 24. März 1551 der späteste quellenmäßige Beleg für die Ausübung seiner Kunst durch unseren aller Wahrscheinlichkeit nach erst im August 1577 verstorbenen Meister.

Ich lasse nunmehr die auf ihn bezüglichen Auszüge folgen:

„Adi 24 Augusto [1549] hab in No. 80 [wohl die Bezeichnung des Fasses], in einem drotfas, von hin auf Genff gesant 1 kistlen, dorin ein schön clainott, silber vergult mit einem deckell, so mir der Melcher Pair hat gemacht; das wigt 2 m 15 lott 2 q und kost, zu 14 fl. 1/4 grobe montz 1 m, und 24 ß drinckgelz, thut als . . . . . 42 fl. 8 β.

Mer für das futter [Futteral] darzu bezalt . . . . . 1 fl. 10 β.

Solchs clainott soll von Lion gein Seragossa gesant wern und von wegen meins suns Sixt dem Johan Zypero zu Seragossa geschenckt wern für 1/2 jar kostgellt, das er im 48. jar [d. h. 1548] ist pei im gewest, und (itzt) pey dem Luys Petter Vallegir zu Valludellit ist icz."

„Adi 2 Hottober [2. Oktober 1549] hab ich pey des Melcher Pair, goltschmydt, vor ezlichen wochen ein drinckgeschir bestellt von wegen meins suns Sixt in Speingne zu verschencken von wegen eins kostgeltz; do ich mich aber ytzt vermudt, es werd mit gelt bezalt werden, solchs will ich auf ein fürpaß not behalten. Ist silber und vergült, wigt 3 m 0 lot 1 q 1 ß kost, zu 14 fl. 5 β 1 m, und 24 ß drinckgeltz, mer für 1 futter darzu bezalt 1 1/2 fl. thut als . . . fl. 44 ℔ 5 ß 6. Hat dem Petter Vallegir gen Valludullit soln geschenckt werden". [also wohl anstatt eines Kostgelds für ein weiteres halbes Jahr.]

„Adi 18 detto [18. November 1549] hab ich vom Melcher Pair, goldtschmydt, ein nyderdrechtig[56]) silber vergult cleinet mit einer deck kauft, das wigt

56) Das Wort bedeutet hier offenbar soviel wie „niedrig", „nicht hoch"; also war vielleicht eine flache Schale mit Fuß im Gegensatz zu Pokalen, Bechern und dergl. gemeint.

2 m 13 lot 0 q 3 ℔, 1 m zu 14 fl. 5 ß, 1 m mit grober montz zalt, thut sambt 24 ℔ drinckgellt . . . . . 40 fl. 7 ß
Mer zalt ich für ein futter [Futteral] darzu, kost . . . . . 1 fl. 10 ß
Suma 42 fl. 17 ß."

„Adi 3 detto [3. Dezember 1549] zalt ich Melcher Pair von wopen in Tuch[er] und Scheurln schilt in ein scheurn zu machen 2 sch. Davon im zalt fürs silber 15 s. und vom machlon 1½ fl. thut peds . . . . . 2 fl. ¼"

Adi 19 Jullet [19. Juli 1550] hab ich in No. [Lücke] ein kistlen per Lion auff Strospurg zu eingeschlagen, darin 1 silber vergult cleinett, wigt 2 m 13 lot 0 q 3 ℔, (kost) zu 14 fl. ¼ 1 m, von Melcher Pair kauft. Das soll von Lion aus weitter in Speingne dem Luys Falger in Valladollit zugesant und von wegen meins suns Sixt, den er ½ jar in der kost gehalten hat, dafür geschenckt werden; das kost . . . . . fl. 40 s. 4

„Adi 24 marzo [24. März 1551] zalt ich dem Melcher Pair, goltschmidt, für 9 silbere vergulte, aus und innen, auch an füessen, mygollen, schön und sauber gemacht: die wegen suma 7 marck 6 s. 1 q. Die hab ich für 7 m 6 lott, zu 14 fl. 5 ß 1 m, par zalt mit patzen troffener [?] in suma . . . . . 105 fl. 1 ß 1 ℔
Mer zu trinckgellt zalt 3 patzen . . . . . 4 ß.
Hab solche aus guttem willen meiner lieben eewirttin[57]) selligen geschwisterett zu einer gedechtnus ir jedem eins zugeschickt, von irn wegen zu gedechtnus zu haben, nachdem sie mit in allen in gutter ainigkait ist gestanden .....; und ist auff jeden mygollen gestochen, wems gehort: erstlich eins herrn Casper Nützell dem eltern, mer eins der schwester Angnes Hans Hegnerin, eins der Urssell Partolt Heldin, ein der Cordulla Jorg Heldin, eins der junckfrau Karittas Nützlin, mer dergleichen eins meinem lieben vetter Anthoni Tucher und eins der Ursella Paullus Tucherin und 2 mygollen meins lieben aiden Jorgen Geuder zweyen tochtern mit nomen jf. Luckrezia und Leonnora. Solche hat sie mir etzlich wochen vor irem abgang bevolhen und gepetten, ir jeder etwas zu gedechtnüs von irn wegen zu geben. Ausserhalb der peden töchter hat sie mir gegen nymandt ainichen bevelch nit geben, noch waß derhalb an mich gemudt...."

Es wäre sehr zu wünschen, daß sich nach den Beschreibungen bei Scheurl oder den Angaben Tuchers noch die eine oder andere Goldschmiedearbeit Melchior Baiers — die im Auftrage Lienhard Tuchers gefertigten Stücke müßten außer dem Nürnberger Beschauzeichen und Controllstich auch das aus M und B bestehende Meisterzeichen Baiers, wie es die Ordnung von 1541 verlangte, tragen — etwa in Saragossa, Valladolid etc. nachweisen lassen möchte. In der einschlägigen Literatur sind meine Nachforschungen danach freilich bisher noch vergeblich gewesen.

57) Lienhard Tuchers zweite Frau Katharina geb. Nützel, mit der er sich 1522 vermählt hatte, war am 13. Dezember 1550 gestorben.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Lorenz Reinhold Spitzenpfeil, Zum Bauprojekt des Petriturmes in Kulmbach. Eine kulturhistorische Skizze. Mit einem Vorwort von Dr. Paul Johannes Rée und einem literarischen Anhang. Kulmbach 1908. Druck und Verlag von Rich. Rehm.

Das Interesse für Denkmalpflege und Heimatschutz, durch Wort und Schrift gefördert, beginnt in weitere Kreise des Volkes zu dringen. Das ist gut und löblich, aber es hat auch seine Kehrseite, es kann sich ein Übereifer im Konservieren einstellen, der die Bestrebungen der Denkmalpfleger diskreditiert und der Denkmalpflege mehr schadet als nützt.

Ein Produkt solchen Übereifers, sicher in bestem Wollen, aber mit ungenügendem kritischem Verständnis geschrieben, ist die Schrift von Spitzenpfeil, die sich mit dem Bauprojekt des Petriturmes in Kulmbach beschäftigt. Es wäre kaum angezeigt, sie zu besprechen, wenn sie nicht von P. J. Rée eingeführt und von Konrad Lange im Kunstwart gelobt und in ihrer Tendenz unterstützt worden wäre. Wir sind leider schon dahin gekommen, daß jeder, der gegen eine bauliche Änderung an einem alten Gebäude Einspruch erhebt, der Unterstützung sicher sein kann, ohne daß nach der Berechtigung des Einspruchs gefragt wird.

Es ist nötig, hier einmal einige prinzipielle Erörterungen zu geben, es ist auch nötig, einmal die fortwährenden Verunglimpfungen der Kunst des 19. Jahrhunderts abzuweisen

Was die Schrift Spitzenpfeils charakterisiert, ist, daß er durchgehend mit Halbwahrheiten operiert und aus ihnen falsche Schlüsse zieht. Er beginnt mit einigen allgemeinen Bemerkungen über die übertriebene Sucht, alte Bauwerke zu restaurieren und führt als Beleg dafür, daß sie noch nicht überwunden ist, den Plan, den Petriturm in Kulmbach auszubauen an. Er spricht seine Verwunderung darüber aus, daß dem angeklagten Turm noch kein Verteidiger erstanden ist und übernimmt nun selbst die Verteidigung. Die Kirche in Kulmbach ist eine Hallenkirche mit hohem Dach. Ihr ist westlich ein Turm vorgelegt, dessen viereckiger Teil, in fünf Geschosse gegliedert noch unter der Höhe des Kirchendaches bleibt. Auf diesem Unterbau erhebt sich zurückspringend eine achteckige Glockenstube, die bis zum Dachfirst reicht und darüber der Helm. Es ist nun die Absicht, an Stelle dieser Glockenstube einen höheren Aufbau des Turmes zu stezen. Spitzenpfeil bekämpft diesen Plan und tritt für die Erhaltung des bestehenden Zustandes eln. Er argumentiert so: Frühere Jahrhunderte, in welchen manches für die Kirche geschehen ist und in welchen manche würdige Bauwerke in Kulmbach entstanden sind, haben an der Glockenstube keinen Anstoß genommen. Die Kirche steht hoch, sie braucht aber keinen hohen Turm. Der Turm fügt sich, so wie er ist, dem Stadtbild gut ein. Das Mißverhältnis zwischen Kirchendach und Helm kommt nicht von allen Seiten zur Geltung. Die hohen Türme entstammen meist dem 13. und 14. Jahrhundert, im 15. kam die Sitte, hohe Kirchtürme zu errichten, mehr und mehr ab. „Die beginnende Renaissance und die Morgenluft der Reformation mögen die innere Ursache gewesen sein, daß man nicht mehr in den Himmel hinein baute, ja sogar manche Türme unvollendet ließ. Dann wäre die geringe Höhe des Petriturmes, die sich ja auch aus der örtlichen Lage erklären läßt, ein Zeichen protestantischen Geistes, und eine protestantische Gemeinde des 20. Jahrhunderts — ich wiederhole das — sollte erst recht keine Veranlassung haben, einen Zeugen jener Tage zu beseitigen. Für mich gibt es keine protestantiche oder katholische Turmform, allein die auf Weltflucht hindeutende übermäßige Höhe eines Turmes hat mit wahrhaftem Protestantismus nichts zu tun."

„Das zu Unrecht ergangene Urteil muß rückgängig gemacht werden; denn die dem Turme angedichteten Mängel sind zum Teil überhaupt nicht, zum Teil nur in geringem Maße vorhanden, zum Teil entpuppen sie sich bei gerechter Würdigung der Verhältnisse als Vorzüge."

Sehen wir nun den Turm an, so ist für jeden, der einigermaßen mit den Proportionen gotischer Bauten vertraut ist, klar, daß die Glockenstube zu dem viereckigen Unterbau ebenso wie zu dem Kirchenschiff in einem schreienden Mißverhältnis steht. Es ist gar nicht zu bezweifeln, daß der Turm anders projektiert war und daß die Ausführung aus irgend einem Grunde, den wir nicht kennen, unterbrochen und zu einem notdürftigen Abschluß gebracht worden ist. Hierin protestantischen Geist erkennen zu wollen, ist Täuschung. Man meide doch solche an den Haaren herbeigezogene kulturhistorische Beziehungen. Daß im 15. Jahrhundert die Sitte, hohe Türme zu bauen, abkam, ist eine neue Entdeckung. Ich war bisher der Meinung, gerade in der Spätgotik seien Hunderte von hohen, ja einige der allerhöchsten Türme wie die von Straßburg, Antwerpen und Landshut entstanden, doch ich bin nicht rechthaberisch und kann mich irren. Darin irre ich mich aber nicht, daß ich behaupte, die unschöne Glockenstube steht zu dem sonst stattlichen Gebäude außer Verhältnis und stört dessen Harmonie. Einem solchen Einwand baut Spitzenpfeil mit der Behauptung vor, der Turm fügt sich dem Stadtbild gut ein. Auch das ist eine grundlose Behauptung, man fragt, wenn man das große Dach der hochgelegenen Kirche sieht, unwillkürlich: wo ist denn der Turm. Man hat das Gefühl, daß hier etwas fehlt. Daß aber durch eine richtig proportionierte Erhöhung des Turmes das Stadtbild gefährdet werde, ist nicht zu befürchten, denn es wird stets durch die Höhe mit der Plassenburg beherrscht, und so groß, daß er dagegen ns Gewicht fallen könnte, wird der Turm ja nicht werden.

Die Angelegenheit ist eine Kirchturmfrage nicht allein im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinn. Die Kulmbacher mögen sie unter sich ausmachen, sollen aber weitere Kreise damit nicht behelligen. Es ist für die Allgemeinheit sehr gleichgültig, ob der Turm erhöht wird oder nicht, denn die Kirche ist schon seit lange so umgestaltet, daß sie als historisches Denkmal kaum mehr in Betracht kommt.

Es heißt aber die Ziele der Denkmalpflege überspannen, wenn man ausnahmslos jeden alten Bau als historisches Denkmal erklären und für alle Zeiten in seinem Bestand vom Jahre 1908 erhalten will; das liefe darauf hinaus, daß vom Beginn des 20. Jahrhunderts an die Städte und Dörfer Deutschlands mumifiziert würden. Ein solches Verfahren würde in kurzer Zeit eine Reaktion hervorrufen, welche die sorgsam eingeleiteten Maßnahmen zum Schutze unserer Denkmäler aufs schwerste schädigen würde.

Die Denkmalpflege ist durchaus keine so einfache Sache, sie hat nur zu oft zu entscheiden über zivilisatorische Interessen, welche einander entgegenstehen und welchen man nach beiden Seiten eine Berechtigung icht absprechen kann, und die Sachlage ist, selbst wo der Denkmalschutz gesetzlich geregelt ist, nicht immer so klar, daß eine unzweifelhafte Richtschnur für die Entscheidung gegeben ist. Eine generelle Behandlung nach einem bestimmten Schema ist unzulässig. Jeder Fall muß für sich geprüft werden. Für Denkmäler von historischer und künstlerischer Bedeutung muß der sorgsamste Schutz und die konservativste Behandlung verlangt werden. Sie dürfen nicht zum Spielball künstlerischer Launen werden.

Diese Erkenntnis darf als das feststehende, als das bleibende Resultat der Erwägungen und Erörterungen über den Denkmalschutz betrachtet werden. Noch ist sie, wie wir alle wissen, nicht allgemein durchgedrungen, aber die Pietät gegen die Denkmäler unserer Vorzeit ist doch im Zunehmen. Soll diese Bewegung, deren Erstarken wir alle wünschen, nicht gehemmt und gelähmt werden, so darf die überspannte Forderung unbedingten Schutzes auch für Bauten von geringer Bedeutung nicht erhoben werden. Die Forderungen des Tages können modifiziert und eingeschränkt, nicht aber aufgehoben werden. Versucht man dies, so werden sie sich Bahn brechen an Stellen, wo man es nicht erwartet und nicht wünschen darf.

Sehen wir von den praktischen Forderungen ab, so hat die Denkmalpflege wissenschaftliche und künstlerische Interessen zu wahren und in Einklang zu bringen. Heute überwiegen die wissenschaftlichen. Wir hoffen und wünschen, daß ihnen auch in Zukunft ihr Recht gewahrt bleibe, aber wir haben keine Garantie dafür. Der beste Schutz ist, daß die Bestätigung künstlerischer Bestrebungen nicht völlig unterbunden wird. An Bauten, welche im Gebrauch stehen, ist zu allen Zeiten geändert worden. Nicht nur aus praktischen Gründen, sondern auch aus ästhetischen. Früher nahm man daran gar keinen Anstoß; wir fragen mit Recht, ob solche Eingriffe berechtigt sind oder nicht. Wir werden sie hier abweisen, da beschränken, dort zulassen, aber wir dürfen sie nicht a priori in allen Fällen als unzulässig erklären. Es ist verkehrt, zu glauben,

das Alte sei schon als Altes zu schützen und der Erhaltung wert, oder es sei in allen Fällen so schön, daß es keiner Verbesserung mehr fähig sei. In Kulmbach ist eine solche sehr wohl zu erreichen und man kann dem Künstler freie Hand lassen, ohne daß historische oder ästhetische Interessen verletzt werden.

Nun wird gesagt, wenn gebaut werden soll, so sei es denn, aber man baue wenigstens nicht in gotischem, sondern in modernem Stil.

Zur Begründung dieser Forderung wird behauptet, zu keiner (früheren) Zeit wußte man etwas vom Ausbauen im Geist früherer Stilepochen. Auch diese Behauptung ist in ihrer Allgemeinheit nicht richtig. Man hat allerdings in früheren Jahrhunderten nicht wie im 19. grundsätzlich und allgemein Anbauten und Ergänzungen an alten Gebäuden in deren Stilformen ausgeführt, aber es ist doch vorgekommen, und es ist viel häufiger vorgekommen, als wir glauben. Die Gotik war noch lange Keirhenstil, als die Renaissance schon längst herrschend war, des sind viele Jesuitenkirchen Zeugnis und noch im 18. Jahrhundert wurde die Katharinenkirche in Frankfurt gotisch gebaut. Ein fast vollständiger Neubau aus dem 17. Jahrhundert ist die Kathedrale zu Orléans. Die alte Kathedrale aus dem späten 13. und dem 14. Jahrhundert war 1567 von den Hugenotten großenteils zerstört worden, der Neubau wurde 1601 begonnen und langsam weiter geführt. Das oberste Geschoß der Türme wurde erst 1790 gebaut. Der gotische Stil ist bis zuletzt festgehalten und die Formen in der Art des 15. Jahrhunderts sehr rein. Der Bau selbst aber nimmt nach Dimensionen und Proportionen eine sehr hohe Stelle in der gotischen Kunst ein.

Mit der Kathedrale von Orléans sind andere Ergänzungen und Wiederherstellungen nicht zu vergleichen, aber sie sind zahlreich, namentlich in Frankreich. Schon im 14. Jahrhundert, als die höchste Blütezeit der Gotik schon vorüber war, wurde in Lassay die teilweise von den Engländern zerstörte Kirche in genauem Anschluß an die erhaltenen Teile in romanischen Formen ergänzt. Aus dem 17. Jahrhundert haben wir eine ganze Reihe von s t i l g e m ä ß e n Restaurationen. Ich führe nur einige Beispiele an.

Im Beginne des 17. Jahrhunderts wurde die Kirche Saint Étienne in Caen von dem Prior Jean de Baillehache in Stand gesetzt. Der Bau war so verwahrlost, daß man erst daran dachte, den Chor ganz abzubrechen. Die Arbeiten wurden in dem Langhaus begonnen und nachdem dieses glücklich vollendet war, faßte man Mut, auch den Chor wieder herzustellen. Das Langhaus ist aus dem 11. und 12. Jahrhundert, eines der Hauptbeispiele der romanischen Baukunst in der Normandie, der Chor aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, eines der wichtigsten Denkmäler der normannischen Frühgotik. Die Wiederherstellungsarbeiten sind mit der größten Genauigkeit den Stilphasen der Erbauungszeiten angepaßt. so daß nur eine sehr eindringende, auf schriftliche Dokumente begründete Untersuchung ihren Umfang feststellen konnte.

Der Chor von Saint Nicolas zu Contances ist um 1620 ganz im Stil der normannischen Bauten des 13. Jahrhunderts erbaut worden. Der Turm der Kirche zu Lasson ist im Ende des 16. Jahrhunderts erbaut. Man hat ihn für sein Werk des 13. gehalten, bis man die Grabinschrift des Pfarrers fand, der ihn gebaut hat. Im nördlichen Flügel des Atruims von San Ambrogio zu Mailand sind im 17. Jahrhundert Restaurationsarbeiten vorgenommen worden. Ich habe diese Teile von den alten erst unterschieden, als ich zum dritten oder vierten Male in San Ambrogio war. Die Turm von S. Matthias in Trier weist Restaurationen in romanischen Formen aus dem 17. Jahrhundert auf. Große Teile der Kirche zu Andlau im Elsaß, die im dreißigjährigen Kriege zerstört worden waren, sind in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts in rheinisch romanischen Formen aufgebaut worden.

Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Es stehen ihnen viel mehr gegenüber, welche im Stil ihrer eigenen Zeit gehalten sind, gleichwohl beweisen sie unwiderleglich, daß das Gefühl für die stilistische Einheit eines Bauwerkes schon in früheren Zeiten vorhanden war. Und warum sollte es auch nicht vorhanden gewesen sein, es ist doch natürlich, ein Kunstwerk als eine homogene Einheit zu betrachten. An Werken der Plastik und Malerei, an welchen Ergänzungen vorgenommen werden dürfen — und sie müssen da vorgenommen werden, wo ein Werk nicht wissenschaftliches Studienobjekt geworden ist, sondern künstlerischen Zwecken zu dienen hat —, hält man es für selbstverständlich, daß sie sich dem Stil des Werkes genau anzupassen haben, man sollte ein gleiches Verfahren bei Bauwerken wenigstens nicht prinzipiell abweisen. Das Verhältnis ist in der Architektur allerdings etwas anders; wenige Bauten sind so streng organisiert, daß sie nicht Anbauten

vertrügen, und es ist gar nicht in Abrede zu stellen, daß solche, trotz stilistischer Differenzen, oft mit großem Glück ausgeführt worden sind. Aber das ist niemals Architektur im höchsten Sinne, sondern die Wirkung beruht auf dem malerischen Prinzip des Kontrastes.

Und damit kommen wir auf eine der Ursachen, welche in unseren Tagen zu der Forderung geführt haben, Anbauten und Ausbauten sollen im Stil der Zeit ausgeführt werden. Eine malerisch fühlende Zeit, wie unsere, freut sich des Reizes der Gegensätze, eine streng architektonisch fühlende wird an ihm nur mäßige Befriedigung finden und die stilistische Einheit höher stellen.

Was nun die Stilfrage für An- und Ausbauten betrifft, so muß ich leider bekennen, daß ich sie für eine untergeordnete halte. Mir kommt es nicht darauf an, in welchem Stil gebaut wird, sondern darauf, daß schön gebaut wird. Schön bauen kann man aber in jedem Stil. Man kann auch in jedem Stil schlecht bauen, und die Meinung, ein Bau sei schon schön, wenn er modern ist, ist ebenso verkehrt als die, jede alte Hütte müsse erhalten und jeder alte Hosenträger müsse in ein Museum gesteckt werden.

Es wird mir nun entgegengehalten werden: schön bauen kann man in jedem Stil, doch nur in der Zeit, in welcher er entsteht, nicht aber in späterer Repristination. Auch dieser Behauptung kann ich nur bedingte Geltung zuerkennen. Kein Einsichtiger wird die Architektur des 19. Jahrhunderts der des 12. oder 13. gleichstellen, aber sie hat doch Bedeutendes geleistet und die Wurzeln der modernen Architektur reichen viel weiter in das 19. Jahrhundert hinein als man glaubt. Die Künstler, welche den modernen Stil geschaffen haben, haben mit Ernst und großer künstlerischer Kraft gearbeitet. Man wird ihrem Wirken seine Hochachtung nicht versagen, man wird ihnen sogar zu Gute halten, wenn sie auf ihre Vorgänger mit Geringschätzung herabblicken. Aber das Recht, das ich dem schaffenden Künstler, der einseitig ist und einseitig sein muß, einräume, bestreite ich dem Kritiker, dessen Aufgabe es ist, ohne Voreingenommenheit jeder künstlerischen Leistung gerecht zu werden. Die Herren haben ein kurzes Gedächtnis. Sie haben bereits vergessen, daß sie mit derselben Überzeugung, mit der sie heute die Moderne preisen vor zwanzig und dreißig Jahren die deutsche Renaissance als die wahre nationale Kunst begrüßt haben. Was wir damals hörten, waren Phrasen und was wir heute hören, sind Phrasen. Und eine ganz verlogene Phrase ist die von der künstlerischen Impotenz des 19. Jahrhunderts und die, die Künstler des 19. Jahrhunderts hätten nicht aus ihrem eigenen, sondern aus dem Gefühl früherer Zeiten herausgeschaffen, oder nicht geschaffen, sondern kombiniert. Wer das Wesen der Baukunst nur in den Detailformen sucht, der versteht nichts von Architektur, wer sie aber auf ihre kompositorischen Leistungen ansieht, wird auch im 19. Jahrhundert eine große Zahl hochbedeutender Werke finden. Und wer sich die Mühe nimmt, die enorme künstlerische Arbeit zu studieren, welche auf die großen Konkurrenzen der letzten fünfzig Jahre verwandt worden ist, der wird inne, daß über alle Verschiedenheit des Details hinweg eine konsequente Entwicklung stattgefunden hat. Die Kunst des 19. Jahrhunderts hat da und dort, namentlich im Kirchenbau archaisiert, im ganzen war ihr Verhältnis zur Kunst früherer Epochen wenig anders als das der Renaissance zur Antike In meiner Jugend gab es noch sehr gebildete Leute, welche behaupteten, die Renaissance sei kein Stil, und die Kunst des Rococo wurde ganz allgemein als Verirrung und Unsinn bezeichnet, ganz wie heute die des 19. Jahrhunderts. Die Zeiten der Verkennung jener sind endgültig vorbei, auch für die Kunst des 19. Jahrhunderts wird der Tag kommen, da der Nebel des Vorurteils weicht und man klar sehen wird, daß und was sie bleibendes geschaffen hat.

Kommen wir auf die Restaurationen zurück. Die abstrakte Forderung, ein Gebäude müsse in seinen ursprünglichen Zustand versetzt werden, ist eine mißverstandene Folgerung aus der romantischen Begeisterung für das Mittelalter. Was hier verwüstet worden ist, ist mir besser bekannt als Vielen, denn ich habe mehr Kirchen analytisch untersucht, als die meisten Menschen. Es darf aber nicht verkannt werden, daß sehr viele Kirchen in trostlosem Zustande in das 19. Jahrhundert gekommen sind, daß Restaurationen nicht zu vermeiden waren, und neben vielen aussichtslosen und verfehlten stehen auch nicht wenige, welche in künstlerisch und archäologisch tadelloser Weise durchgeführt sind. Nur Vorurteil wird das verkennen. Die historisch künstlerische Arbeit war nicht vergebens. Ob nun der Turm in Kulmbach ausgebaut wird oder nicht, ob er in modernen oder in gotischen Formen gebaut wird, ist, ich wiederhole es, eine Frage, über welche sich weitere Kreise nicht zu beunruhigen brauchen. Das aber darf ausgesprochen werden: Ein besseres Verhältnis zwischen Turm und Kirche ist für einen Architekten, der Gefühl für Pro-

portionen hat, nicht schwer zu erreichen, und ferner: Es gibt Künstler, welche die historischen Formen so weit beherrschen, daß sie mit ihnen sicher künstlerisch schalten können. Fällt einem solchen die bescheidene Aufgabe zu, den Kulmbacher Turm auszubauen, so darf man getrost erwarten, daß er sie künstlerisch lösen wird.

Meine Ausführungen richten sich gegen Extravaganzen der Denkmalpflege. Im Interesse ihrer gedeihlichen Entwicklung möchte ich wünschen, daß unbedeutende Fragen, wie die des Turmbaues in Kulmbach nicht zu häufig in so agitatorischer Weise aufgebauscht werden. Ich will ja die gute Absicht des Herrn Spitzenpfeil nicht bezweifeln, sollte er mir aber, was ich nicht glaube, sein Stammbuch vorlegen, so würde ich ihm vielleicht hineinschreiben: Ne sutor supra crepidam. Bezold.

EIN SPÄTGOTISCHES CIBORIUM.

Von EDWIN REDSLOB.

(Neuerwerbung des Jahres 1908.)

(Mit 1 Tafel.)

Die Abteilung der kirchlichen Geräte des Germanischen Nationalmuseums wurde im laufenden Jahre durch zwei hervorragende Werke vermehrt, welche der zu München versteigerten Sammlung Franz Greb[1]) entstammen.

Die Herkunft des ersten Stückes, eines gotischen Ciboriums (K. G. 841), kann bis auf seinen ursprünglichen Bestimmungsort, die Pfarrkirche der am Main gelegenen unterfränkischen Stadt Ochsenfurt, zurückverfolgt werden. Über seinen Meister läßt sich nichts mehr ermitteln, da beide am Rande des Fußes angebrachte Merkzeichen sich nur auf eine während des Spätrenaissance vorgenommene Reparatur beziehen. Doch läßt sich als Entstehungszeit auf Grund stilistischer Merkmale die Periode der Spätgotik, also der Zeitraum um 1500, mit voller Bestimmtheit festlegen.

Das für den Altardienst zur Aufnahme der Hostie bestimmte Gefäß ist in 52 cm Höhe als turmartig abschließender Deckelkelch aus vergoldetem Silber (Gewicht 1685 g) gebildet. Aus achtpaßförmigem, mit gepunzter Bordure umrahmtem Fuß entwickelt sich der achteckige, verjüngt aufsteigende Schaft. Ehe er sich nach oben zur Aufnahme des Mittelstückes verbreitert, wird er von einem ringförmigen Wulst umfaßt, dessen weit vorspringende sechs Knäufe als spitzgestellte Quadrate gebildet sind, um in Minuskelschrift die Initialen des Namens Jhesus zu tragen. Der untere und obere Ansatz des Ringes paßt sich achteckig der Grundform des Schaftes an: die entstehenden Rechtecke sind unten abwechselnd mit der Rose und dem Initial i, oben mit demselben, viermal zwischen dreipaßförmig abschließenden Fenstern wiederkehrenden Initial gefüllt. Die Verbindung von Schaft und Ring wird unten durch ein Geflecht aus hängenden Kreuzesblumen, oben durch einen zackenbekrönten Reif gewonnen.

Das eigentliche, zur Aufnahme der Hostienbüchse bestimmte Gefäß ist als achteckiges Prisma gebildet. Am Steh- und Mündungsrand zeigt es das auch am Schaftfuß verwandte Ornament: eine gepunzte Bordure aus Kreisen, in welche fünfzackige Sternchen eingeschlagen sind. Die einzelnen Schaftflächen sind durch Säulen und gedrückte Kielbogen mit Krabben und Kreuzesblume nischenförmig umrahmt und tragen auf kleinen Konsolen, die als Voluten über den Stehrand greifen, acht gegossene Relieffiguren. Als Hauptdarstellung steht in der Mitte (ohne Konsole) Christus am Kreuz, dem sich, von links nach rechts aufgezählt, folgende Gestalten anschließen: die klagende Maria, Barbara, Katharina, Maria mit Kind[2]), Andreas, Christophorus, der klagende Johannes.

---

1) Über die Sammlung Greb vgl. Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins, N. F. XIII. Das Ciborium ist im Auktionskatalog der Kunsthandlung Helbing, 1908, als Nr. 165 beschrieben und auf Tafel VI abgebildet.

2) Im Katalog „die hg. Mutter Anna mit der kleinen Maria".

Der über dem Gefäß in Form eines achteckigen Spitzhelms aufsteigende Deckel trägt als Bekrönung auf profiliertem Knaufe das Kreuz mit zwei weiteren Figuren: auf der Vorderseite den Gekreuzigten, auf der Rückseite den Heiligen Andreas. Die Vorderseite des Kreuzes ist durch Verzierung der Balkenenden mit Rosetten ausgezeichnet, die mugelige Türkise enthalten.

Im Innern des mit einem Scharnier versehenen Aufsatzes steht die runde, außen und innen vergoldete Hostienbüchse. Diese zeigt am Steh- und Mündungsrand eine mit dem Punzen geschlagene Bordure aus gleicharmigen Kreuzen, zwischen

Hostienbüchse des Ciboriums. (K. G. 841.)

deren Balken kleine dreizackige Blätter eingefügt sind. Die Bordure des Deckelrandes ist als Gitterwerk aus quergestellten Kreuzen gebildet. Die Öse für den durch Einkerbungen verzierten Tragring entwickelt sich aus einer reliefartig aufgesetzten, sechsblätterigen Rose.

* * *

Formensprache und Arbeitsart zeigen den freien Stil der ausgehenden Gotik, der ein klares Betonen des konstruktiven Aufbaues und ein energisches Aufstreben der Umrißlinie verlangt. Während die Ciborien des frühen fünfzehnten Jahrhunderts[3]) noch keine selbständige Form haben, indem sie entweder wie nachträglich bekrönte Kelche oder wie überreich mit architektonischem Zierrat besetzte Turmmodelle aussehen, hat unser Stück eine zweckentsprechende, einfache und eigenartige Form. Darin ist es einem Speisekelch des Schweizer Landesmuseums in Zürich vom Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts verwandt, der allerdings wesentlich primitiver gestaltet ist. Das Ochsenfurter Ciborium ist reicher verziert und schlanker durchgebildet.

3) Vgl. Otte, Handbuch der Kirchl. Kunst-Archäologie, 5. Aufl. 1883, S, 238—240.

Spätgotisches Ciborium. (K. G. 841).

Auf breitem Fuß wächst der Schaft in elastischer Verjüngung zur Höhe, der Knauf springt kräftig heraus, die Silhouette bekommt durch den straff zur Höhe schießenden Spitzhelm einen leichten Abschluß.

Die konstruktiv wichtigsten Teile sind durch technisch verschieden behandelte Einzelornamentik hervorgehoben. Allerdings ist dieser Zierrat etwas primitiv ausgeführt. Die mit dem Punzen geschlagenen, umrandenden Ornamentstreifen haben, zumal bei der Hostienbüchse, eine wenig ausgesprochene, fast kleinliche Form. Die Ziselierung am Knauf verrät eine unsicher zeichnende Hand. Am freiesten wirken die gegossenen Kielbogen und Figuren am Gefäß, die offenbar unter Benutzung vorrätiger Bleimodelle gearbeitet sind. Daß zum mindesten die zierlichen kleinen Heiligenfigürchen für das Ciborium nicht neu erfunden wurden, läßt sich auf Grund bestimmter Anhaltspunkte behaupten. Die Hände des Gekreuzigten nämlich mußten bis zur Hälfte abgeschnitten werden, damit die Kreuzesarme in die Umrahmung paßten. Auch wurde für die Herstellung der beiden weiblichen Heiligen dieselbe Matrize benutzt und erst durch Beifügung der Attribute — Rad und Schwert für Katharina, Turm für Barbara — wurden beide voneinander unterschieden.

Die Figuren des im Dachknauf aufgeschraubten Kreuzes haben keine stilistische Ähnlichkeit mit den schmalen, engfaltig gewandeten Gestalten des Mittelstückes. Sie sind in höherem und besser durchgebildetem Relief gearbeitet und zeigen volle, untersetzte Formen. Christus ist ohne Dornenkrone dargestellt, er neigt das Haupt stark auf die rechte Schulter, so daß die Haarlocken auf dieser Seite weit herniederfallen. Am wenigsten befriedigt die Andreasfigur der Rückseite. Allem Anschein nach war das benutzte Gußmodell als Vorbild zu einem Johannes der Kreuzigungsgruppe gedacht, denn der Heilige ist bartlos, hat den Kopf schmerzvoll nach oben gewandt und beide Hände zur Klage geöffnet. Einzig durch Beigabe der crux decussata ist er dann zum Andreas umgebildet worden.

Außer den beiden Figuren zeigt auch die Verzierungsart der Kreuzesenden die Merkmale der nachgotischen Entstehung: die stark überfassenden, außen rosettenförmig abschließenden Kasten mit den mugelig geschliffenen Türkisen entstammen dem siebzehnten Jahrhundert.

Aber wir haben neben stilistischen Gründen auch andere Anhaltspunkte für die Annahme einer späteren Überarbeitung des Ciboriums. An seinem Fußende steht nämlich das Beschauzeichen der Stadt Ochsenfurt und die Meistermarke G L. Diese Marken können sich nicht auf die gotische Entstehungszeit beziehen, müssen vielmehr als Zeichen der Reparatur angebracht sein, da sie in völlig übereinstimmender Form auf zwei im Besitze der Stadt Ochsenfurt befindlichen, 1625 datierten Renaissancepokalen vorkommen.

Marken am Ciborium. (K. G. 841.)

Beide Becher sind einander völlig gleich: aus Silber getrieben und außen wie innen feuervergoldet, zeigen sie auf hohem Kuppelfuß, getragen von dem in Form einer dreihenkeligen Vase gebildeten Schafte, die als Becher gestaltete, reich mit Maskarons in Rollwerk verzierte Cuppa und darauf einen profilierten Deckel, den eine Landsknechtsfigur mit dem Wappen der Ochsenfurter Familie Röslein bekrönt.

Der auf Grund der Pokale um 1625 in Ochsenfurt nachweisbare Goldschmied G. L. muß also im Auftrag der dortigen Pfarrkirche das Ciborium innerhalb der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts repariert haben. Seine Reparatur hat in Neuvergoldung des ganzen Stückes und in Neuherstellung der Deckelbekrönung bestanden; vielleicht hat er auch die Rosette der Hostienbüchse angefertigt. Da die Stadt Ochsenfurt in den Jahren 1631—1634 unter den Kämpfen des dreißigjährigen Krieges stark zu leiden hatte[4]), ist die Reparatur möglicherweise in den dreißiger Jahren erfolgt.

Ob auch die Herstellung des Ciboriums in Ochsenfurt erfolgt war, läßt sich nicht mehr feststellen. Immerhin macht sein Stilcharakter wahrscheinlich, daß es von einem in der Zeit um 1500 handwerklich in einer kleineren Stadt arbeitenden Goldschmied herrührt, dessen Werk allerdings durch sein sicheres Verständnis für eine architektonische Gesamtwirkung erhöhten Kunstwert erhält.

Für die Sammlungen des Germanischen Museums bedeutet die Erwerbung des Stückes auch aus gegenständlichem Interesse eine wichtige Ergänzung: zu den vorhandenen fünf Ciborien aus dem vierzehnten und frühen fünfzehnten Jahrhundert[5]) gesellt sich mit ihm ein Werk, welches die anderen Stücke an Größe wie an Kostbarkeit des Materiales bedeutend übertrifft und die freiere und leichtere Ausgestaltung des turmförmigen Ciboriums zur Zeit der Spätgotik veranschaulicht.

4) Forster-Götz, Geographisch-Historisches Handbuch von Bayern, S. 707.

5) Die drei wichtigsten Stücke sind bereits publiziert. Vgl. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XVI, 1869, S. 130—135: A. Essenwein, Einige Ciborien in der Sammlung Kirchlicher Geräte, und den Katalog der Kirchlichen Gerätschaften, 1871, K. G. 143, 144 und 147, sowie Tafel V—VII.

J. C. STEINBACHER.

Ein Münchener Goldschmied des achtzehnten Jahrhunderts.

Von EDWIN REDSLOB.

(Mit 1 Tafel.)

Außer dem Ochsenfurter Ciborium erwarb das Germanische Museum auf der Auktion Greb zu München ein zweites kirchliches Gerät, das sich diesmal einem bestimmten Meister zuweisen läßt. Es handelt sich um eine Reliquienmonstranz, die zwar im Katalog (Helbing) als „Augsburger Arbeit aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts" aufgeführt war, deren Marken aber bezeugen, daß sie ein Werk des Münchener Goldschmiedes Johann Christoph Steinbacher ist.

Über diesen Meister läßt sich ein reichliches Nachrichtenmaterial zusammenstellen, dessen archivalischen Teil wir einem in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums verwahrten Manuskript des ungedruckten, in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts angelegten „Münchener Goldschmiedebuches" des verstorbenen Dr. J A. Kuhn entnehmen.

Danach stammt Stainpacher aus Salzburg, wo er bei Rupert Höller Lehrling war. Er wanderte nach München und wurde 1719 Meister der dortigen Goldschmiedezunft. Sein Leben läßt sich von da an auf Grund zahlreicher Einträge im Meisterbuch bis zu seinem Todestag, den 19. Februar 1746, verfolgen. Als seine Lehrlinge werden genannt: 1730 Joseph Brichler aus Schwäbisch-Gmünd, 1731 Niclas Stadler, 1737 Franz Dilles, 1742 Simon Desiderius Hölzl aus Freising. Seine bedeutendsten Schüler waren seine beiden Stiefsöhne Joseph Friedrich und Johann Benno Canzler. (Der erste 1743 zünftig. Von ihm sind u. a. die im Bayerischen Kunstinventar S. 1040 unter seinem und unter J. Benno Canzlers Namen angeführten Arbeiten der St. Michaels-Hofkirche zu München aus den Jahren 1769 und 1771, sowie das Tabernakel der St. Peters-Pfarrkirche vom Jahre 1756; der zweite 1745 zünftig, gest. 1773, bei Marc Rosenberg unter Nr. 1161 u. 1162.)

Auf Grund dieser Angaben Kuhns, deren Richtigkeit uns von dem Spezialforscher über die Geschichte der Münchener Goldschmiedekunst, Herrn Max Frankenburger, München, bestätigt wurde, erscheint es gesichert, daß nur ein Meister des Namens J. C. Steinbacher anzunehmen ist, während Marc Rosenberg einen älteren und einen jüngeren unterscheidet. Auch zeigen die neun auf Grund der Merkzeichen zusammenstellbaren Werke deutlich das Stilgepräge derselben Zeit und derselben Meisterhand.

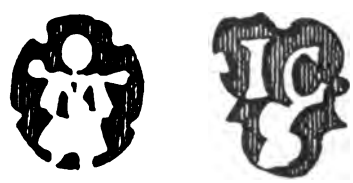
Marc Rosenberg kannte zwei Stücke: die silbernen Beschläge des Münchener Goldschmiedezunft-Buches und ein 1746 datiertes, weißsilbernes Schildchen an dem zinnernen Zunftpokale der Kürschner, beide im Nationalmuseum zu Mün-

chen. Die Urkunde der Goldschmiedzunft, die außer den auf blauem Sammt angebrachten Beschlägen auch eine mit Steinbachers Marke gezeichnete Siegelkapsel aufweist, ist laut Mitteilung der Direktion des Münchener Nationalmuseums im Jahre 1738 ausgestellt und damals wohl auch gebunden worden. Zu den sehr einfach im strengeren Stil des frühen Rokoko gehaltenen Münchener Stücken gesellen sich drei weitere, in den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern aufgeführte Arbeiten: in der Pfarrkirche zu Einsbach eine 1732 von Pfarrer Franz Sales Schwaiger gestiftete Kreuzpartikel mit Band und Rankenwerk, Marke $^{IC}_{S}$ (Reg. Bez. Oberbayern, Unteramt Dachau, S. 288), dazu in der St. Michaels Hofkirche zu München zwei silberne Meßkannen mit dem Zeichen $^{IC}_{S}$ (Reg. Bez. Oberbayern, Stadt München, S. 1040), und in der Johann Nepomukkirche zu München[1]) eine silbervergoldete, mit Edelsteinen und Perlen verzierte Sonnenmonstranz, deren Fuß die auf der Weltkugel stehende Figur der Maria bildet.

Außerdem nennen wir auf Grund der Nachrichten des Herrn Max Frankenburger noch folgende zwei Werke: St. Peterskirche zu München: Kelch, silbervergoldet, Marke wie oben[2]); München, Liebfrauenkirche. Kelch, silbervergoldet, Marke wie oben.

Dieses Register können wir durch zwei weitere Stücke vervollständigen. Das erste ist die als Nr. 173 im Katalog der Sammlung Franz Greb abgebildete und beschriebene Reliquienmonstranz, die dort unter dem Namen Steinwächter aufgeführt war[3]). Das Stück zeigt die Münchener Marke mit der Jahreszahl 1741 und den Stempel Steinbachers. Es ist kupfervergoldet und mit silbernen Beschlägen belegt. Auf breitem Sockel, der eine Pergamentmalerei des Schmerzensmannes aufnimmt, erhebt sich eine Kartusche, die als Umrahmung einer Reliquie des Heiligen Longinus dient.

Als letztes Werk führen wir die Neuerwerbung des Germanischen Nationalmuseums (K. G. 842) an, deren Bestimmung auf und der abgebildeten Marken erfolgte.



Marken der Reliquienmonstranz. (K. G. 842.)

Der Aufbau des Reliquiares setzt sich aus dem Sockelpostament und zwei übereinander angebrachten Reliquienbehältern zusammen. Der aus vergoldetem Kupfer gebildete, dreiseitige Sockel ruht vorn auf zwei silbervergoldeten Voluten-

1) Kunstdenkmale S. 1020 ohne Angabe der Marke.

2) Ernst Geiß, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter: an Joh. Kristoff Steinbacher wurden für zwei neue silberne Kelche 111 fl. bezahlt.

3) Das Reliquiar befindet sich im Besitze der Kunsthandlung Helbing-München, der wir für seine Einsendung zu Vergleichszwecken verpflichtet sind.

Reliquienmonstranz von J. C. Steinbacher. (K. G. 842.)

füßen, hinten auf einer Kugel. Seine Frontseite ist mit reichen Silberbeschlägen montiert. Die seitlichen Beschläge bekleiden die abgeflachten, als tragende Voluten gebildeten Kanten des Postamentes, die dazwischen ausgespannten Zierbänder dienen als Umrahmung eines getriebenen und ziselierten Reliefs, das vor reicher Renaissance-Architektur die Gefangennahme Christi zur Darstellung bringt.

Auf diesem Postament erhebt sich ein kleiner, in Form einer Dreieckspyramide gebildeter Sockel, der den oberen Aufbau trägt. Der Sockel wird verdeckt von der figürlichen Hauptdarstellung des Reliquiars: drei frei gearbeiteten, silbernen Putten mit vergoldeten Attributen, Flügeln und Gewandteilen. In der Mitte sitzt, beide Arme zu dem hinter ihm befindlichen herzförmigen Reliquienschrein emporhebend, der Engel der Hoffnung mit dem Anker, zu seiner Rechten schwebt der Engel des Glaubens mit erhobenem Kelche, zu seiner Linken, das flammende Herz zur Höhe haltend, der Engel der Liebe.

Über den Putten steht das vergoldete Herz Christi, darüber ragt, aus Flammen zwischen Palmzweigen und abflatternden Bändern sich erhebend, das silberne, goldornamentierte Kreuz empor. Das Herz trägt in der Mitte in silberner Umrahmung eine kreuzförmige, mit Krystall geschlossene Öffnung, die als Behälter der Reliquie bestimmt ist. Die Reliquie des zweiten Behälters wurde durch eine ähnliche, diesmal goldgefaßte Öffnung sichtbar gemacht.

Die Komposition entspricht der Geschmacksrichtung des Rokoko. Es ist nicht beabsichtigt, die Funktionen der Einzelteile durch eine strenge Gliederung des Aufbaues zu veranschaulichen; vielmehr soll durch eine elegante Verbindung der Einzelheiten die Konstruktion möglichst verhüllt werden, damit das Gebilde um so einheitlicher und zierlicher erscheint. Daher bleibt der Ansatz des oberen Aufbaues hinter den Engelfiguren völlig versteckt; das Herz und in gleicher Weise das über seinen Flammen aufsteigende Kreuz sollen wie schwebend erscheinen zwischen beweglichen Putten, flatternden Bändern und züngelnden Flammen.

Somit stellt sich die Arbeit Steinbachers in ihrer temperamentvollen Leichtigkeit als ein echtes Werk des frühen Rokoko dar, das sich im München Max Emanuels und Karl Alberts zu schneller Blüte entfaltet hatte. Nach den Goldschmieden Keßler und Oxner, die beide schon 1717 gestorben waren, blieb Steinbacher der bedeutendste Vertreter der Münchener Zunft. Als solcher ist er seinen Aufträgen nach auch gewürdigt worden. Außer für die Zünfte und für die alte Frauenkirche hat er Geräte für zwei besonders typische Rokokoaltäre gearbeitet: für den Altar der 1733 von den Gebrüdern Asam[4]) erbauten Johann Nepomukkirche und für den 1734 errichteten Altar im neuerweiterten Chor der St. Peters-Pfarrkirche.

Seine Kunstrichtung wurde fortgesetzt von seinen beiden Stiefsöhnen J. B. und J. F. Canzler, mit denen die im 17. Jahrhundert vorbereitete Blüte des Münchener Goldschmiedehandwerks ihren Abschluß fand.

4) Vgl. Ph. M. Halm, Die Asam.

ÜBER ZWECK UND ENTSTEHUNGSZEIT DER SOGEN. PÜSTERICHE.

Von F. M. FELDHAUS, Ingenieur in FRIEDENAU.

Bald nach Eröffnung des Germanischen Nationalmuseums stiftete Kommissionsrat Gustav Bertram aus Sondershausen den Abguß eines sogenannten Püsterichs, der sich noch gegenwärtig in der Sammlung befindet. Da das Original dieser Figur neuerdings in Sondershausen dem großen Publikum nicht mehr zugänglich ist und da alle möglichen Meinungen über den Zweck derartiger Figuren aufgetaucht sind, so gebe ich hier auf Grund einer bisher unbeachtet gebliebenen Stelle des Albertus Magnus und einer andern bei Kysser von Eichstadt (1405) meine Ansicht über den Zweck und die Entstehung dieser Figuren wieder.

Es hat, wie wir später noch sehen werden, wahrscheinlich mehrere Püsterichfiguren gegeben. Die Sondershauser Figur wurde zwischen 1540—50 in Schutt der Ruinen der Rotenburg in einer verfallenen Kapelle aufgefunden. Sie stellt eine knieende, nackte männliche Figur dar, deren aufgeblasene Backen besonders auffallen. Die Lippen sind aufgeworfen, die Nase platt, die Haare zeigen die Tracht des 13. Jahrhunderts. Der Leib ist sehr stark, die Arme und Unterschenkel sehr schwach.

Die Figur kniet auf dem linken Bein, streckt das rechte Bein ein wenig vor, hält die rechte Hand auf den Kopf und stützt die linke Hand auf das linke Knie. Drei Finger der rechten Hand, ein Teil des linken Unterarms und beide Füße fehlen der Figur. Den linken Unterarm ließ Kurfürst Moritz von Hessen-Kassel abschlagen, um die Metalllegierung, an die sich die Sage geknüpft hatte, zu untersuchen. Woher die übrigen Verstümmelungen rühren, weiß man nicht. Der Guß ist roh und die ganze Figur infolge der vielen mit ihr angestellten Feuerexperimente fast schwarz. Nach der Untersuchung von Klaproth (Schweiggers Neues Journal der Chemie, 1810, I, 4) besteht das Metall aus 916 Kupfer, 75 Zinn und 9 Blei. Die Höhe mißt 57 cm. Gewicht 35,35 kg. Über den Ursprung der Sondershauser Figur ist nichts weiteres bekannt. Die erste Nachricht über sie gibt der Metallurg Georg Fabricius 1561. Er sagt, in Thüringen bewahre man in der Familie Dutgerode (Tütcherode) ein gewisses Idol aus Erz, das man in den Fundamenten der Rotenburg in einem unterirdischen Heiligtum gefunden habe. Man nenne es „Pustericius", es habe die Statur eines Knaben, der die rechte Hand ans rechte Ohrläppchen, die linke aufs linke Knie halte. Innen sei sie hohl und wenn man sie mit Wasser fülle und mit Feuer umgebe, speie sie das Wasser unter großem Getöse wie Flammen über die Umstehenden (et aqua repletum atque igne circumdatum, cum ingenti sonitu, aquam illam in astantes instar flammarum evomit). Diese kurze Beschreibung des Fabricius trifft, wie wir noch sehen werden, das Richtige.

Nach Fabricius haben bis heute über 60 Schriftsteller sich mit dem Püsterich befaßt. Die älteren findet man sämtlich zusammengestellt in dem Buch von Martin Friedrich Rabe, „Der Püstrich zu Sondershausen, kein Götzenbild". (Berlin 1852). Rabe war pensionierter Kgl. Schloßbaumeister und Mitglied der Akademie der Künste. Nachdem er sich in seiner Schrift in 204 Seiten eingehend über das Aussehen, die Auffindung, den Namen, die Erlebnisse der Figur im Lauf der Jahrhunderte und über die Vermutungen des Zwecks verbreitet hat, spricht er seinerseits die Vermutung aus, der Püsterich sei ein Taufbeckenträger gewesen und erst später habe ihn jemand zum Zwecke eines Dampfversuches angebohrt. Es ist auffallend, daß man sich in Sondershausen heute an diese Vermutung so fest anklammert, trotzdem die Annahme kunstgeschichtlich gar keine Wahrscheinlichkeit für sich hat (Der Deutsche, Sondershausen, Nr. 209, 233, 1908).

Die früheren Anschauungen, was es mit dieser Figur für eine Bewandtnis habe, sind von Rabe genau zusammengestellt worden:

1. ein von christlichen Geistlichen gebrauchtes Schreckbild zur Erlangung reichlicher Gaben;
2. eine Gottheit der alten Deutschen;
3. ein Dampfgeschütz Kaisers Friedrich I. oder einiger Raubritter;
4. eine slavische Gottheit;
5. das Gefäß eines Branntweinbrenners oder eine Gießkanne.

Neuerdings hat H. v. Freydorf in der Zeitschrift für Kulturgeschichte den Püsterich zu einem Feuersignal der Rotenburg gemacht.

Am Ende dieser langen Liste von Verwendungsmöglichkeiten entbehrt es gewiß nicht des Humors, wenn ich sage: Der Püsterich ist Deutschlands älteste Dampfmaschine.

Der Beweis für meine Behauptung liegt in einer Stelle des Albertus Magnus, in seiner Schrift „De meteoris". Albertus spricht von dem Erdbeben und versucht ihre Wirkung durch einen Apparat anschaulich zu machen. Diesen beschreibt er folgendermaßen (Alberti Magni Opera, Paris, Band 4, 1890 S. 634 Spalte 2): Man nimmt ein starkes Gefäß aus Erz, das innen möglichst gewölbt sei und oben eine kleine Öffnung, und eine andere wenig größere im Bauch hat, und das Gefäß habe seine Füße so, daß sein Bauch die Erde nicht berührt. Es werde mit Wasser gefüllt und nachher durch Holz kräftig verschlossen an jeder der beiden Öffnungen. Man setzt es auf ein sehr starkes Feuer, dann entsteht Dampf im Gefäß, dessen Kraft durch eine der beiden verschlossenen Öffnungen wieder hervorbricht. Bricht sie oben hervor, so wirft sie das Wasser weit zerstreut über die umliegenden Stellen des Feuers. Bricht sie unten hervor, dann spritzt sie das Wasser in das Feuer und schleudert durch den Ungestüm des Dampfes Brände und Kohlen und heiße Asche weit vom Feuer über die Umgebung. Man nennt deshalb auch ein solches Gefäß gewöhnlich „sufflator" und pflegt es nach der Gestalt eines blasenden Mannes zu formen."

Die Kraft des gespannten Dampfes kannte Albertus Magnus aus den klassischen Schriften des Philon von Byzanz, des Heron von Alexandrien und des Vitruv. Irgend welchen Anhalt für die Form eines Dampfapparates in Gestalt eines blasenden Mannes haben wir jedoch vor Albertus Magnus nicht. Soviel beweist sich unzweifelhaft aus der Stelle des Albertus, daß man ähnliche Figuren wie die Sondershauser im 13. Jahrhundert zur Vornahme physikalischer Experimente kannte.

Es lassen sich hieraus aber auch die verschiedenen älteren Auffassungen über den Zweck des Püsterichs erklären, denn dem großen Haufen mußte die Beschäftigung mit der Untersuchung der Erdbeben antichristlich erscheinen. Fabricius, der die Stelle des Albertus Magnus höchstwahrscheinlich gekannt hat, denn die Bücher des Albertus waren viel gelesen und besonders für Mineralogen und Metallurgen von Wert, spielt mit dem Wort „Idol" auf die gespensterhafte Verwendung des Dampfapparates im Sinne der Volkssage an. Die gänzliche Unkenntnis der Naturwissenschaften bei der großen Masse ließ den kleinen Dampfapparat später leicht zu einem großen Dampfgeschütz werden. Daß man solche um jene Zeit kannte, geht aus einer Stelle des Leonardo da Vinci (Manuskr. B, Blatt 33a) hervor, wo aufgezeichnet wird, daß ein Ingenieur mit dem Beinamen Archimedes ein solches Dampfgeschütz baute, mit dem man eine Kugel von 52 Pfund auf etwa 500 m Entfernung schießen könne. Die Annahmen, daß es sich bei der Püsterichfigur um einen Destillierapparat eines Branntweinbrenners oder um eine Gießkanne handele, sind so albern und so unbegründet, daß wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen. Ebensowenig ist die Annahme von v. Freydorf, der Püsterich sei ein Feuersignal gewesen, ernst zu nehmen, denn aus einer daumengroßen Öffnung des Mundes der Figur kann man ein weitsichtbares Signal überhaupt nicht hervorleuchten lassen.

Zum geheimen Rüstzeug mittelalterlicher Ingenieure gehört allerdings ein Feuer-Püster, der, meines Wissens zum ersten mal von Konrad Kyeser von Eichstätt in Cod. phil. 63 der Universitäts-Bibliothek in Göttingen im Jahre 1405 abgebildet wurde. Die Handschriften mittelalterlicher Ingenieure sind noch zu wenig erforscht, um hier ein Urteil wagen zu können, was dieser Feuerbläser bezweckte.

Tatsache ist, daß die vielen von Kyeser abhängigen Handschriften den Feuerpüster bringen, Zum letzten Mal kenne ich ihn aus Cod. germ. fol. 94 der Königlichen Bibliothek in Berlin aus dem Jahre 1540. Kyeser beschreibt seinen Püsterich also:

Ego sum Philoneus cupreus argenteus ipse
Aereus seu terreus, aureus vel fortis minerae
Vacuus non uro, sed repletus terebintho
Baccho vel ardenti, corpus meum applica foco
Nam calefactus ego igneas emitto scintillas
Per quas tu possis accendere quamcumque candelam.

Die Vorrichtung glich also im Prinzip unseren heutigen Lötlampen, sie ist zum Anzünden von Kerzen höchst unbequem.

Rabe hat in seiner angeführten Schrift den alten Vermutungen — die immer dadurch entstanden, daß man eine genügend alte Erklärung für den Zweck der Figur nicht hatte — eine neue hinzugefügt: der Püsterich sei erst in späterer Zeit zu einem Dampfbläser angebohrt worden, ehemals wäre er ein Taufbeckenträger gewesen. Hierzu gibt Rabe die nachstehende Skizze.

Dieser Annahme, die neuerdings wieder in dem Werke von G. Lutze „Aus Sondershausens Vergangenheit" (1907, Bd. 2, S. 90) vertreten wird, widerspricht aber fast alles. Zunächst widerspricht ihr die in Sondershausen bisher nicht bekannt gewesene Stelle des Albertus Magnus. Dann aber auch die künstlerische Auffassung der Figur und endlich das vorhandene Vergleichsmaterial. Die Haltung des Püsterichs ist entschieden die eines blasenden Mannes. Der dicke Bauch, der kurze Hals, die aufgeblähten Backen, die glotzenden Augen haben etwas herausforderndes und groteskkomisches. Beine und Arme, abgesehen von den oberen Teilen der Schenkel, sind ganz nebensächlich behandelt. Das ist bei tragenden Figuren nicht der Fall. Man sieht, daß es dem Verfertiger lediglich auf die Schaffung eines Hohlraumes ankam, Beine und Arme konnte er deshalb nebensächlich behandeln. Taufbeckenträger, z. B. am Hildesheimer Taufbecken, sind fein gegliedert, neigen den Kopf, um die Last auf den Schultern aufzunehmen und haben ruhige, andächtige Mienen.

Neuerdings hat Dr. H. Toepfer in Sondershausen in den Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Halle (1903, S. 62) die Ansicht ausgesprochen, die Püsterichfigur sei nicht, wie Rabe meint, einer von 4 Taufbeckenträgern, sondern sie habe ein einzelnes Becken getragen. Dieser Auffassung widerspricht nun noch mehr als der Auffassung von Rabe, denn wenn man sich ein Becken auf der Figur vorstellt,

so hat man unwillkürlich die Empfindung, als werfe die Figur ihre Last mit einem energischen Ruck des Kopfes hinten herunter. Nicht einmal, wenn eine tragende Figur ihren ganzen Körper nach vorne überneigt, wirft sie den Kopf dabei zurück, viel weniger, wenn sie, wie die Sondershauser Figur, aufrecht kniet.

Es wird also gegen die Stelle des Albertus Magnus im Zusammenhang mit der Püsterichfigur nichts einzuwenden sein. Daß Albertus von einer Figur spricht, die eine Öffnung oben und eine zweite im Bauche hat, während der Sondershauser Püsterich eine Öffnung oben und die eine im Munde hat, tut nichts zur Sache. Es ist gleichgültig, wo man die Löcher anbringt. Vom technischen Standpunkte aus, ist die Sondershauser Anordnung entschieden die bessere, denn hier liegen beide Öffnungen, aus denen die Pflöcke herausfahren können, im Dampfraum. Bei Albertus hingegen würde sich das zur Dampfbildung notwendige Wasser — wie er es ja auch beschreibt — zum größten Teil entleeren, wenn der untere Pflock herausfahren würde, und dadurch würde sich das Experiment schnell abkürzen.

Der einzige, einigermaßen stichhaltige Grund zur Annahme, der Püsterich sei kein Dampfapparat gewesen, ist der, daß die verschiedenen Versuche, den Apparat zur Dampfentwickelung zu bringen, mißlangen. Der Apparat faßt etwa 8 Liter Wasser. Seine Heizfläche ist infolge der Form äußerst klein. Die Erwärmung gestaltet sich noch ungünstiger durch die verhältnismäßig große Abkühlungsfläche, zu der ja auch Beine und Arme hinzuzurechnen sind. Der letzte Dampfversuch mit der Figur wurde ums Jahr 1801 angestellt. Man füllte sie damals anstatt mit Wasser mit Branntwein, Phosphor, Schwefel und Eisenspänen. Was diese Mischung bezwecken sollte, ist nicht einzusehen. Auf jeden Fall mußte bei ihr, infolge der geringeren Dichtigkeit der Füllung, die Dampfentwickelung eine geringere sein. Aus einer Schrift des Prinzenerziehers, späteren Professors der Universität Gießen, Immanuel Weber „Schediasma historicum de Pustero" (1723) geht hervor, daß die Dampfentwickelung, wenn man das Feuer tüchtig geschürt habe, so schnell erfolge, daß die Pflöcke sehr bald herausgeflogen seien. Es ist also auch heute ohne ein neues Experiment ohne weiteres selbstverständlich, daß die 8 Liter Wasser in der Figur zur heftigen Dampfentwickelung kommen, sofern man den unteren Teil mit einem genügend starken Feuer umgibt.

Nachbildungen des Sondershauser Püsterichs sind mehreremale hergestellt worden. Schon im Jahre 1591 wünschte Herzog Wilhelm zu Hessen vom Grafen Anton Heinrich von Schwarzburg, „das Vns mehrgedachter Feusterich von E. L. Bevehlhabern zu Sondershausen gefolgtt Vnd Vberschickt werden möge". In der Regierungszeit des Fürsten Christian Wilhelm von Schwarzburg-Sondershausen (1666—1720) sind zwei Nachbildungen aus Holz in natürlicher Größe an die Universitäten Leipzig und Gießen geschenkt worden. Keine der beiden Figuren ist dort noch vorhanden. Dagegen besitzt die Deutsche Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Geschichte in Leipzig eine 20 cm hohe aus Gips geformte und schwarz gestrichene Püsterichfigur, wie solche im Jahre 1812 von Sondershausen aus in den Handel kamen. 1826 wurden 3 Original-Abgüsse der Figur in Gips gefertigt. Einer davon befindet sich gegenwärtig im Museum für heimatliche Geschichte und Altertumskunde der Provinz Sachsen in Halle, der andere im Schlesischen Museum zu Breslau, der dritte im Germ. Museum in Nürnberg. Ein 10 cm hoher Bleiabguß des

Püsterichs wurde in der in Sondershausen erscheinenden Zeitung „Der Deutsche" vom 5. Februar 1906 besprochen. Aus dem 15. Jahrh. stammen Püstriche, die im Louvre und im Museum Correr aufbewahrt werden.

Eine Püsterichfigur in ganz anderer Ausführung als die Sondershauser besitzt das Wiener Hof-Museum. Ihre Entstehungszeit bedarf noch eingehender Untersuchungen. Die bronzene Figur stellt ein hockendes Männchen dar, das seine kleinen Beinchen in gebogener Stellung nach vorne hält. Wiederum liegt die eine Hand auf dem Kopf auf. Das Gesicht ist nicht so häßlich, wie bei der Sondershausener Figur, der Ausdruck ist vielmehr ein lustiger. Der Kopf ist nach vorne ausgestreckt gehalten und mit einem eigentümlichen, spitzen Hut bekleidet. (Gewicht 3,3 kg. Höhe 23,7 cm.) Abgebildet bei: Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern.

Daß sich in der Kirche zu Doberan in Mecklenburg ehemals ein Püsterich befunden habe, liest man bei Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" II S. 461, Leipzig 1770: „Er bließ wie der Püster in der Kirche zu Doberan." Doch ergaben meine Nachforschungen, daß es sich in jener Stelle um eine jetzt nicht mehr vorhandene Grabschrift handelt, die in der Kirche dem Bälgetreter Knust gesetzt worden war:

Hier ruhet Peter Knust,
Gott zu Ehren hat er gepust
Bis er selbst den Pust bekam
Und ihm Gott den Pust benahm.

Durch Grimm's Wörterbuch ist diese Verwechslung wohl in die Welt gekommen, denn dort stehen der Sondershauser Püster und der Püster Knust zusammen. Durch Grimm wurde ich aber auf ein Gedicht aufmerksam, das den echten Püsterich in die klassische Literatur brachte. Als Goethe nämlich von dem Geistlichen Pustkuchen heftig angegriffen wurde, schrieb er folgende Verse:

Puster, grobes deutsches Wort!
Niemand — wohl erzogen —
Wird am reinanständigen Ort
Solchem Wort gewogen.

Pusterich, ein Götzenbild,
Gräßlich anzuschauen,
Pustet über klar Gefild
Wust, Gestank und Grauen.

Will der Püstrich nun gar
Pfaffenkuchen pusten,
Teufelsjungen — Küchenschar
Wird den Teich behusten.

ÜBER EINE FORTSETZUNG VON NEUDÖRFERS „NACHRICHTEN“ UND IHREN MUTMASSLICHEN VERFASSER, DEN MALER LEONHARD HEBERLEIN (1584—1656).

Von Dr. TH. HAMPE.

I.

Schon verschiedentlich habe ich in der letzten Zeit auf eine Handschrift hingewiesen, die sich in dem im Germanischen Museum deponierten Freiherrl. von Scheurl'schen Familienarchive befindet und sich zum guten Teil als eine Art Fortsetzung von des alten Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfers „Nachrichten von nürnbergischen Künstlern und Werkleuten“ darstellt. Die betreffende Handschrift ist ein Teil eines größeren Konvoluts und liegt uns hier leider nicht in der ursprünglichen Niederschrift, sondern nur in einer offenbar höchst mangelhaften Abschrift vor, die namentlich eine Reihe deutlich erkennbarer Auslassungen aufweist. Da auch einige der übrigen in jenem Konvolut vereinigten Stücke in Beziehung zu unserer Handschrift stehen und alle sich auf Kunst und Künstler beziehen, wie sie denn wohl von einem Kunstliebhaber oder Sammler der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammengebracht und teilweise vielleicht sogar selbst geschrieben sind, so beginne ich mit einer Aufzählung und kurzen Charakterisierung der einzelnen Bestandteile des Konvoluts:

1. „Nahmen berühmter künstler, so von 150 und mehr jahren hero inn Nürnberg florirt haben“, 1 Folioblatt von einer Hand des beginnenden 17. Jahrhunderts, Aufzählung von Künstlern und Kunsthandwerkern zumeist des 16. Jahrhunderts, beginnend mit „Martin Schön, mahler“, schließend mit „Niclaus Nutschitell, sonst Niclaus auf der Seg genannt, der berühmte conterfey gemahlt“. Da dies Verzeichnis teilweise wörtlich mit unserer späteren Neudörfer-Fortsetzung übereinstimmt — wir kommen im einzelnen darauf zurück —, so ist anzunehmen, daß es dem Verfasser der Fortsetzung als Vorlage gedient hat. Auf die fast gleichlautende Fassung der Notizen, die hier den Medailleuren Bolsterer und Deschler, wie auch dem „alten Peter oder Adam Flettner“ gewidmet sind, habe ich bereits in einer Besprechung des Domanig'schen Werkes über die deutsche Medaille[1]) hingewiesen. Ich glaubte aus dieser Übereinstimmung schließen zu dürfen, daß den Kunstfreunden um 1600 Peter Flötner noch wesentlich als Medailleur und Kleinplastiker gegolten habe.

2. „Specification deß gantzen Dürerischen drucks“, 3 Folioblätter von der in Nürnberger Archivalien des 17. Jahrhunderts ungeheuer häufig begegnenden Hand des Paulus Grundherr (1611—1664), der, seit 1637 „Registrator in der oberen

1) Vgl. Kunstchronik N. F. XIX (1907/8) Sg. 479.

Registratur" (des Rats), von 1651 ab „Amtmann im Leihhause", nach Biedermann[2]) „ein gelehrter Herr, sonderheitlich aber in der Genealogie und Historie sehr wohl erfahren gewesen, wie er denn der meisten Nürnbergisch Adelichen Geschlechter Genealogien ausgearbeitet hat", vgl. Abb. 1 [2a]). Das Verzeichnis ist sehr reichhaltig und bietet manche interessante Benennungen einzelner Blätter in Dürers graphischem Werk. Ich behalte mir vor, demnächst ausführlicher darauf zurückzu-

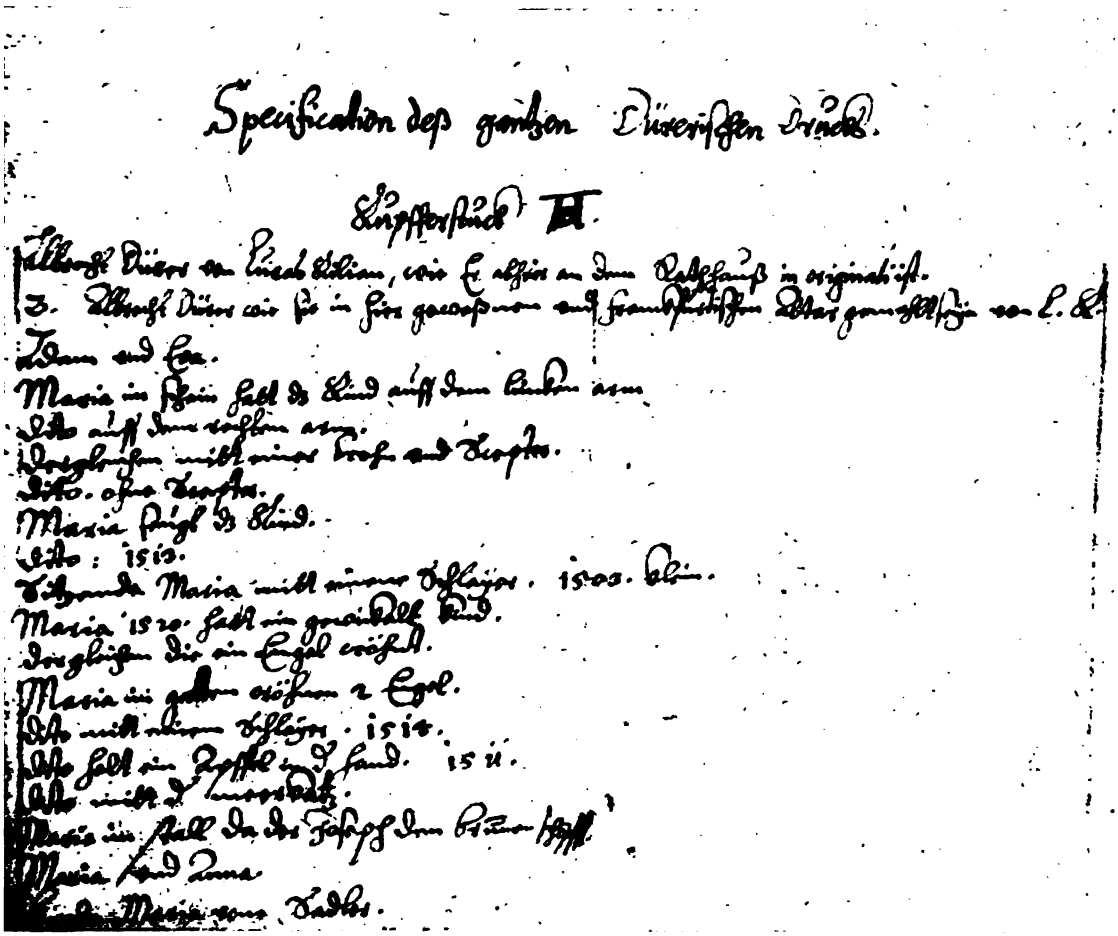


Abb. 1. **Probe der Schrift Paulus Grundherrs in der Größe des Originals** (vgl. Nr. 2 des Scheurlschen Konvoluts).

kommen; vielleicht daß sich aus einem Vergleich mit anderen alten Manuskriptkatalogen auch ergibt, ob Paulus Grundherr selbst dies Verzeichnis aufgestellt oder ob er lediglich als Abschreiber fungiert hat. Das letztere ist zunächst das wahrscheinlichere.

2) Geschlechtsregister des hochadlichen Patriciats zu Nürnberg Tab. LXVII.

2a) Von der gleichen Hand befinden sich im Scheurlschen Familienarchive (Signatur XIV. F. 26) genealogisch-biographische Aufzeichnungen über das nürnbergische Patriziat von 1592—1647. Der Schreiber derselben, der hier zugleich als Verfasser gelten darf, gibt sich auf der letzten Seite des Faszikels durch den letzten Eintrag zu erkennen, welcher lautet:

3. „Verzaichnuß der berühmten arbeiter und künstler, so Johann Neudörffer, schulmaister, ao. 1547 soll zusamen getragen haben" samt der „Praefatio Neudörfferi", 15 Folioblätter, gleichfalls von Paulus Grundherr geschrieben. Diese Abschrift der Nachrichten Neudörfers ist etwa von der mittleren Qualität jener Handschriften, die von Lochner für seine Neudörfer-Ausgabe[3]) benuzt wurden. Genauer läßt sich ihr Wert und ihre Einfügung in den Stammbaum der zahlreich vorhandenen Neudörfer-Handschriften nicht bestimmen, solange eine eigentlich kritische Ausgabe von Neudörfers Nachrichten noch nicht vorliegt, wie sie bei der Unsicherheit, die man dem Lochnerschen Wortlaut gegenüber empfindet, zu einem immer dringenderen Bedürfnis wird. Hat doch Lochner nicht einmal zwischen dem Text der von ihm benutzten Handschriften und Campeschen Zusätzen überall klar geschieden.

4. „Matthis Quad von Kinckelbach Von Teutscher Nation Herrligkeit. Cap.: Von den berühmbtten künstnern sonderlich aber mahlern und kupfferschneidern Teutscher Nation". Dem Auszug aus dem genannten Werke Matthis Quads von Kinckelbach (Cöln, Wilhelm Lutzenkirchen, 1609, S. 425 ff.) ist zunächst eine „Kurtze erzehlung deß hochberühmten Albrecht Dürers herkommen und ruhmwürdigen wercken" angefügt, die in ihrem ersten Teil auf Dürers Familienchronik zurückgeht, aber in der dritten Person gehalten ist und gelegentlich auch ein paar Zeilen aus Neudörfers Nachrichten einflicht. Der mittlere Teil scheint aus guter Kenntnis der Werke Dürers heraus einiges Selbständige zu bieten, während der Schluß wohl zum guten Teil aus einer Version der Compilation des Hans Wilhelm Kreß geflossen ist, die gleichfalls den bekannten ominösen Brief an Tscherte — „Extract eines schreibens de statu domestico Alberti Düreri et morte" heißt es in unserer Handschrift — inseriert. Schließlich folgt noch eine wertlose Notiz über die „löbliche meistersingkunst", sowie über Hans Sachs und seine Dichtungen. Dieser ganze Teil unseres Konvoluts umfaßt vier Folioblätter und ist gleichfalls durchweg von Paulus Grundherr geschrieben. Auf einzelne der Albrecht Dürer betreffenden Nachrichten wird gelegentlich in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein.

5. Quartblatt mit einer Notiz über Albrecht Dürers Tod und der schon aus Aufzeichnungen Dr. Christoph Scheurls aus dessen Sterbejahre 1542[4]) bekannten Nachricht, daß Dürers auf dem Johannis-Gottesacker zur Ruhe bestatteter Leichnam „von den künstlern wiederum außgegraben" worden sei, „sein angesicht abzugießen". Geschrieben von einer Hand des 17. Jahrhunderts, doch nicht derjenigen des Paulus Grundherr.

6. „Kunststück von Nürnberger maistern und zu Nürmberg verfertigt:

In arce regia Pragae e sublimi pendent quatuor candelabra ex aurichalco [Goldbronze] fabricata, magnitudine et opere illustria, Senatus Norimbergensis ad Caesarem Ferdinandum honorarium munus. P[aulus] Henznerus, Itinerar[ium Germa-

„1647 4. Julii uxor mea optima dulcissima clarißima Barbara, filia Dni Pauli Behem, in Christo piè obiit, aet. 27". Nach Biedermanns Geschlechtsregister Tab. LXVII war die betr. Barbara die Gattin des oben genannten Paulus Grundherr. Dieser Nachweis ist Herrn Dr. Heinrich Heerwagen zu verdanken.

3) Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. X. Wien, 1875.

4) Vgl. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste IV (1858) S. 26.

niae, Galliae, Angliae, Italiae] p. 412[5])". Notiz auf einem Folioblatt von der Hand Paul Grundherrs.

7. „Künstler dießer Zeit", jene Handschrift oder jener Teil des Konvoluts, der im Mittelpunkt unserer Betrachtung steht und im folgenden Abschnitt ausführlich behandelt wird. Verfaßt nach einer bei „Wolf Aigen" (s. u.) hinzugefügten Jahreszahl 1655, auf 4 Folioblättern geschrieben von Paulus Grundherr.

8. Ein kurzer Lebensabriß des Malers Leonhard Heberlein, nicht unmittelbar zum vorhergehenden Produkt gehörend; Folioblatt, geschrieben von P. Grundherr. Vgl. den III. Abschnitt dieses Aufsatzes.

9. Abhandlung über Nürnberg, seine vortreffliche Verwaltung, über die Blüte von Kunst und Kunstgewerbe daselbst u. s. f., eine Kompilation aus den Werken des Hieronymus Megiser (Theatrum machinarum), des Heberus („in libro servit. Aegypt."), Jakob Bornitius, Walter Rivius, Eobanus Hesse, M. Paul Rentz („in Guldenen Handwercksboden" fol. 149 ff. und 190), Konrad Celtis und Bodinus („lib. 6 c. 2 de Republ."), die in dieser Reihenfolge exzerpiert und zitiert werden. 2 Folioblätter, von der Hand Paul Grundherrs beschrieben.

10. „Catalogus civium aliorumque Norimbergae degentium aere lignoque sculptarum imaginum. Item: Andere nürenbergische sachen, die stat und landtschafft betreffente, Nürnbergischer geschlechter und bürger wappen, wie selbige ietziger zeit von unterschidlichen meistern theils in holz geschniten, theils in kupffer gestochen zur hand zu bekommen sint". 10 Folioblätter. Von einer Hand des 17. Jahrhunderts, nicht derjenigen Paulus Grundherrs, geschrieben.

II.

Ich gebe hier zunächst den Text unserer kleinen Schriftquelle, d. h. der Nr. 7 des vorstehenden Verzeichnisses wieder und füge die nötigsten Anmerkungen hinzu:

„K ü n s t l e r d i e ß e r Z e i t:

1. [6]) Der alte **Heiden,** so das geigenwerck erfunden[7]).

2. **Hannß Praun** hatt das kupffer auff die gulden arth wohl verarbeiten können also daß man unter dem guten und seiner arbeit wenig unterschied hatt finden können. Ist auch ein sonderlicher künstler in den gegoßenen spiegeln.[8])

3. **Hannß Weser** ist ein guter glaßschneider und hier der erste in dieser kunst gewest[9]).

---

5) Nach Jöcher-Adelungs Gelehrten-Lexikon II. Supplementband (1787) Spalte 1929 f. hatte Paul Hentzner seine Reise von 1596 bis 1600 gemacht. Die Reisebeschreibung, der obige Notiz entnommen is , erschien zuerst in Nürnberg 1612, eine 2. Auflage in Breslau 1617, mit einigen Zusätzen von anderen 1629.

6) Diese Numerierung ist von mir hinzugefügt.

7) Gulden Nr. 38 (Edition Lochner S. 215) ähnlich.

8) Gulden Nr. 46 (ed. Lochner S. 219) fast gleichlautend.

9) Ähnlich Gulden Nr. 23 (ed. Lochner S. 204), wo er richtig „Weßler" heisst, aber in der Überschrift fälschlich als Goldschmied bezeichnet wird. Er gehört zu den zahlreichen Opfern, die das große Sterbejahr 1632 in Nürnberg forderte. Das 33. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg verzeichnet auf Bl. 58 seinen Tod zum 9. Oktober 1632 und gibt damit wohl den Tag des Begräbnisses an. „Der ersam und kunstreich Hannß Weßler, glaßschneider, inn St. Egidigaßen" wird er hier genannt.

4. Dem hatt gefolgt **Georg Schwanhart** und sein sohn **Heinrich,** welche ihn in der kunst weith übertroffen haben, wie dann der vatter deßwegen bey kayßer (der Schluß dieses Absatzes fehlt)[10]).

5. **Peter Zick** und seine zween söhn seind künstliche beintrechßler gewest, wie dann der eine alß (Lücke) die Röm. Kayß. Mt. Ferdinanden Tertium in dieser kunst instituiret hatt und zwey jahr lang sich deßwegen am kayßerlichen hoff auffgehalten hatt[11]).

6. **Jacob Heptner** hatt dz geflammte hobeln in holtzarbaiten erfunden und schöne arbeit davon gemacht[12]).

7. (Lücke) **Höffler,** ist ein künstlicher wappensteinschneider gewest, hatt deß königs Philippi III. in Spanien völliges wappen in einen diamant geschnidten[13]).

8. (Lücke) **Vogel,** ein berühmter instrumentmacher[14]).

9. **Paulus Juvenell** ist ein guter perspectivmahler gewest, hatt die großen stück im schönen saal auff dem rathhauß gemacht[15]).

(Blatt 1b) 10. **Georg Weyer,** auch ein guter mahler, hatt die andern sachen auff gedachtem saal gemahlet[16]).

11. **Michael Hehr,** ein guter mahler und conterfähter[17]).

12. Dergleichen (Lücke) **Creutzfelder,** ist im conterfaiten berühmt gewest[18]).

10) Bei Gulden Nr. 28 (ed. Lochner S. 209 f.) ausführlicher, doch das Gesperrtgedruckte hier wie im folgenden nicht bei Gulden. Das Fehlende ist nach Doppelmayr S. 232 etwa dahin zu ergänzen, daß der Vater Georg Schwanhardt d. ä. wegen seiner Kunst bei Kaiser Ferdinand III. in großer Gunst stehe. 1652 ging der ältere Georg Schw. nach Prag, 1653 ist er in Regensburg, „allwo erstgedachter Kayser sich in Diamant-reisen von ihm informieren lies". Von dem jüngeren Georg Schw., den Gulden gleichfalls erwähnt, ist in obiger Notiz noch nicht die Rede.

11) Ähnlich Gulden Nr. 31 (ed. Lochner S. 213), der indessen des Stammvaters der berühmten Drechslerfamilie, Peter Zicks, keine Erwähnung tut, nur einen der drei Söhne Peters des ält., Lorenz Z., hervorhebt. Mit dem Namen dieses letzteren ist auch die obige Lücke auszufüllen („alß"=nämlich). Peter Z. hinterließ übrigens, als er 1632 starb, nicht 2 sondern 3 Söhne: Peter, Lorenz und Christoph. Vgl. Doppelmayr, Historische Nachricht etc. S. 297.

12) Etwas mehr bietet Gulden Nr. 32 (ed. Lochner S. 213), der ihn richtig „Hepner" nennt. Im 40. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg (1649—1653) Bl. 73 wird er als „ebenküstler" also etwa Ebenholzkunstschreiner bezeichnet: „Der ersam und kunstreich Jacob Hepner, ebenküstler, auff dem Neuen bau [jetzt Maximiliansplatz] † 5. Nov. 1649".

13) Gulden Nr. 27 bietet eine etwas erweiterte Fassung und nennt ihn Georg mit Vornamen. Bei Abfassung der obigen Notiz war H. offenbar bereits tot. Ein „Hieronymus Höffler, wappensteinschneider in der Oberen schmidtgaßen", starb 1626. Die Totenbücher im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg verzeichnen ihn zum 8. August dieses Jahres und legen ihm das bei Künstlern übliche Prädikat „ersam und kunstreich" bei.

14) Ebenso Gulden Nr. 41, der ihn Wolf mit Vornamen nennt.

15) Bei Gulden Nr. 12 erweiterte Fassung.

16) Bei Gulden Nr. 13 kürzere Fassung ähnlichen Inhalts. Es kommt zwar — in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts — auch ein Maler Georg W., wie obigen Künstler auch Gulden nennt, vor; indessen ist hier, wie aus dem Hinweis auf die dekorativen Malereien im kleinen Rathaussaal hervorgeht, vorzugsweise an den bekannteren Gabriel W. gedacht. Dieser starb nicht, wie Doppelmayr schreibt, „nach 1640", sondern 1632. Das 33. Totenbuch im Kreisarchiv Nürnberg (Blatt 10) verzeichnet seinen Tod zum 17. September dieses Jahres: „der ersam und kunstreich Gabriel Weyer, flachmahler, in der Peundtgaßen" heißt es daselbst.

17) Ähnlich Gulden Nr. 16.

18) Johann — so ist die Lücke zu ergänzen — Creuzfelder fehlt bei Gulden. Totenbuch 32 Bl. 97: „Der ersam Johannes Creutzfelder, flachmahler, bey der Sonnen am Mülchmarckht † 2. Juli 1632" (Tag der Bestattung). Doppelmayr S. 222 gibt irrtümlich „1636" als Todesjahr an.

13. **Friedrich von Falckenburg,** ist ein berühmter landschafftmahler gewest[19]).

14. **Hannß Hoffmann,** so ein fleißiger mahler in mignatur und gummifarben gewest, hatt dem Albrecht Dürer [es steht nur Dürers Monogramm da] so fleißig nachcopirt also dz viel von seiner arbeit für dürerisch verhandelt worden ist; ist endlich zu kayßer Rudolpho gekommen[20]).

15. Die **Troschel,** sonderlich **Hannß Troschel** seind berühmte compastenmacher gewest, also dz zu ihrer zeit sonderlich deß (Lücke) gleichen nicht ist gefunden worden[21]).

16. **Christoff Gammetzer** ein künstlich und berühmter goldschmid gewest[22]).

17. Dergleichen auch **Hannß Betzold,** der hatt dem kayßer Rudolff sein künstlich brunnenwerck renovirt, darzu auch dz hauß, darinnen anjetzo Conrad Bayr wohnet von neuem erbauet[23]).

18. **Abraham Graß,** ein guter bildhauer, hatt die 4 monarchien am rathhauß, wie auch die (Lücke) darauff zugerichtet[24]).

19. Nicht weniger ist der **Georg Schweigger** in dießer kunst auch sehr berühmt, wie auch in meßing verschneiden und gießen, wie solches sein gemachtes crucifix, wie auch kayß. Ferdinandi III. in meßing gegoßnes und künstlich verschnidtenes brustbild zur gnüege bezeugen[25]).

[Bl. 2a] 20. **Hannß Graff,** mahler, so dz rathhauß und schloß ao. 1520 soll gemahlet haben[26]).

21. **Matthes Zasinger,** mahler; credo vixisse 1500[27]).

19) Ähnlich Gulden Nr. 10. Totenbuch 28 Bl. 69: „Der erbar unnd kunstreich Friederich von Falckenburg am Bonersberg [dem heutigen Paniersplatz] † 29. August 1623" (Tag des Begräbnisses). Auffallend ist, daß, als im 31. Totenbuch Bl. 25 zum 29. September 1629 der Tod der „tugentsamen frau Leonora, deß ersamen Fridrich von Falckhenburckh, mahlers, ehewürthin, in der alten Ledergaßen" vermerkt wird, die Verstorbene nicht als Wittwe oder ihr Mann als „selig" bezeichnet wird.

20) Fast genau der gleiche Wortlaut bei Gulden Nr. 7 (ed. Lochner S. 198).

21) Gulden Nr. 47 spricht nur von Hans T., der nach dem 23. Totenbuch im Kreisarchiv Nürnberg Bl. 49 am 1. Juni 1612 begraben wurde („Hanns Dröschel, campastenmacher, gegen den Freypäncken über").

22) Christoph Jamnitzer fehlt bei Gulden.

23) Bei Gulden Nr. 20 wesentlich andere Fassung.

24) Ähnlich Gulden Nr. 19. Die Lücke ist danach durch „camine" zu ergänzen, welches Wort der Abschreiber, d. h. Paulus Grundherr, vermutlich nicht hat entziffern können.

25) Gulden Nr. 24, außerordentlich viel ausführlicher, erwähnt doch dessen „in Messing gegossenes etc. Brustbild Kaiser Ferdinands" nicht. Vgl. aber Edition Lochner S. ~~104~~ 231 wonach Georg Schweigger 1656 offenbar für dieses Bildnis 600 Gulden erhielt. Gefertigt wird es schon 1655 worden sein, da sich unsere Handschrift, soweit es sich nicht um Zusätze — vgl. weiter unten zu Nr. 33 — handelt, auf dieses Jahr bezieht. Vgl. Nr. 36 bei Wolf Aigen.

26) Fehlt aus naheliegenden Gründen bei Gulden, der ja lediglich Künstler seiner Zeit, d. h. des 17. Jahrhunderts behandelt. Das Gleiche gilt von Nr. 21—30. Die Notizen sind wohl aus Nr. 1 des Konvoluts, dem unsere Handschrift angehört (s. o.), übernommen, die überall den gleichen Wortlaut bietet. Mit Georg Böheim ist ohne Zweifel der bekannte Augsburger Maler und Radierer (Georg Pecham, Peham † 1604) gemeint. Wertvoll ist die Nachricht über Hans Bolsterer, den bedeutenden Medailleur, der hier zum ersten Male in einem Künstlerverzeichnis erscheint.

27) Vgl. die vorige Anmerkung.

22. **Erhard Schön,** ein mahler.[27])

23. **Albrecht** (am Rande „alii Adam") **Altdorffer,** mahler und kupfferstecher[27]).

24. **Hannß Scheuffelein,** mahler[27]).

25. **Paulus Lautensack,** mahler[27]).

26. **Daniel Hopffer,** so schön in kupffer gradirt[27]).

27. **Hannß Brosamer,** guter maler und kupfferstecher[27]).

28. **Georg Böheim,** mahler und kupfferstecher[27]).

29. **N.** (Lücke) **Bolsterer,** der kleine figuren künstlich in holtz und stein geschnitten[27]).

30. **Niclas Nutschiedel,** sonst Niclaus auff der Seg genannt, der berühmte conterfaict gemahlet etc.[28]).

31. **Johannes Neudörffer** und deßen sohn[29]).

32. (Lücke) **Brechtel,** berühmte schreiber und rechenmaister[30]).

(33. **Büriau** (?), ein berühmter steinmetz, feldmeßer etc.[31]).)

([Bl. 2b] 34. Ad. Olearius im 3. buch c. 1 der persischen raißbeschreibung: Ao. 1636 hatt in der statt Mascau gearbeitet ein künstlicher wohlerfahrner maister in metallenen stück- und glockengießen, namen **Hannß Falck,** von Nürnberg bürtig. Dieser hatt einen sonderlichen handgrieff, die stücke also zuzurichten, dz man 26 ℔ eisen mitt 25 ℔ pulver sicher schießen kan, dardurch er in Holland so berühmt worden, dz auch seiner in dem Meterano[32]) holländischen druckes gedacht würd[33]).)

[Die 2 mittleren Viertel der Seite sind leer, auf dem unteren Viertel folgt dann:]

35. **Leo Prunner,** ein Österreichischer (es war erst eine Lücke da, in die dann dieses Wort hineingeschrieben wurde) von adel, wegen des worts gottes aus seinem vatterland vertrieben und alhier in dz zeughauß auffgenommen zu (Lücke). Hatt sehr künstlich in holz und bein allerhand kleine figuren geschnidten, auch mitt kleinen schreiben in seinem hohen alter sich sonderlich bekant gemacht, dz seine werck noch hin und wieder für sonderbahre rariteten auffgehebt und gezaiget werden[34]).

27) Vgl. Anm. 26.

28) Desgleichen. Der Name des Nikolaus de Neufchatel genannt Lucidel wird auch sonst gelegentlich in obiger Weise verballhornt.

29) Gulden behandelt den älteren Johann Neudörfer und seine beiden Söhne zu Eingang seiner Fortsetzung ausführlich.

30) Gulden Nr. 3, über Stephan und Christoph Fabius Brechtel ungleich ausführlicher.

31) Diese Notiz ist durch andere Tinte als etwas späterer Einschub kenntlich, gleichfalls von der Hand Grundherrs geschrieben und vermutlich auch von ihm hinzugefügt. Ich habe dergleichen spätere Zusätze zu dem eigentlichen Manuskript unserer Fortsetzung Neudörfers hier wie im folgenden in runde Klammern gesetzt, auch in diesen Fällen, was sie etwa mehr als Gulden bieten und was zumeist aus nicht allzu weit abliegender Literatur geflossen ist, nicht durch gesperrten Druck hervorgehoben. Mit dem in Nr. 33 genannten Meister selbst, dessen Name nicht sicher zu entziffern ist, vermag ich vorderhand keinerlei Begriff zu verbinden.

32) Latinisierung von „van Meteren" († 1612).

33) Auch diese Notiz ist offenbar von Paulus Grundherr selbst eingeschoben, dagegen leitet die folgende wohl wieder zu der vorauszusetzenden älteren Handschrift als Vorlage zurück.

34) Über Leo Pronner handelt Gulden Nr. 30 sehr ausführlich; der Abschnitt hat bei ihm aber einen wesentlich anderen Wortlaut. Vgl. die gleichfalls sehr ausführlichen Ausführungen

[Bl. 3a] 36. **Wolff Aigen** ist mit conzirn der gefleckten seiden-wahren berühmt und seines gleichen weder in Italia noch Teutschland dieser Zeit [Anmerkung dazu: „1655"] zu finden[35]).

37. **Augustin Kottert,** genannt Spaar, der in die schießrohr stern und rosenzueg mitt verwunderung zu machen erfunden und stattlich zugericht hatt[36]).

38. **Christof Ritter,** ein sehr künstlicher goldschmid und eisenschneider, hat neben dem (Lücke) Schweicker, bildhauer, ein crucifix von meßing gegoßen, wigt (Lücke). Dergleichen kunststück wirdschwerlich jemahls gesehenworden sein, soll[37]) deß Veit Stoß crucifix, so bey S. Sebald im chor stehet und für ein sonderbar kunststück gerühmt würd, weith übertreffen[38]).

39. **Hannß Hautsch,** ein künstlicher zirckelschmidt, so wegen seines wagens, waßerkunst, auch kleinen wercks, darinnen er fast alle handwercker in ihrer fürnembsten verrichtung sich bewegend fürgestellet, fast berühmt und angesehen ist. Wohnet in der Alten ledergaßen[39]).

40. **Ulrich Hoffmann,** ein künstlicher schreiber und rechenmaister, so neben **Andreas Gulden** fast allein in Teutschland auß der kunst zu schreiben bericht hatt, welcher Gulden in mathematicis, sonderlich inventionibus opticis, auch ätzen in meßing, stahl, kupffer, auch verkehrten schreiben mitt beeden händen fürtrefflich, benebens sehr diensthafft ist. Wohnet in der Neuen gaßen am waßer[40]).

([Bl. 3b] 41. **Peter Carl,** ein künstlicher Zimmermann und baumaister, Hannß Carl, zeugmaisters, vatter, hatt dergleichen gebeu vollbracht, daran alle andere gezweiffelt, alß die flaischbrücken und deren künstlichs gewölb alhie, den saal zu Haidelberg. Vide die ihme von Abraham Sculteto, hoffprediger zu Haidelberg, gehaltene leichpredig[41]).)

42. **Hannß Carl,** zeugmaister alhier, so in der architectura und allerhand mathematicis artibus excelliret, et in erfindung aller-

Doppelmayrs (S. 218 f.) über ihn, die vielleicht auf eine Leichenrede als Quelle zurückgehen. Die Lücke in obigem Text ist wohl durch (zu) „einem zeugleutnant" oder ähnlich zu ergänzen.

35) Nicht bei Gulden. Vgl. Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I, 146. Was unter dem „conzirn" — auch im Bürgerbuch wird er als „concirer" bezeichnet — zu verstehen ist, war bisher nicht sicher festzustellen. Im 41. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv (1653—56) Bl. 169 fehlt leider jede Berufsbezeichnung: „Der erbar Wolffgang Aigen der älter, am alten Milchmarkt [jetzt Albrecht Dürer-Platz] neben der Sonnen † 31. Okt. 1655. Seind vormundere gesetzt 4. Dez. 1655, Ist ein testament verlesen worden 19. April 1656. Ist ein inventarii angezaigt worden 4. Martii 1659".

36) Ähnlich Gulden Nr. 42, der den Namen richtig „Kotter" schreibt.

37) D. h. wohl: nach Ansicht maßgebender Kunstkenner.

38) Gulden Nr. 21 weicht ganz ab. Nach Guldens Notiz zu Georg Schweigger (Nr. 24) fällt der Guß des oben genannten Kruzifixes in das Jahr 1652.

39) Bei Gulden Nr. 43 anderer Wortlaut und ausführlichere Behandlung.

40) Gulden Nr. 4 und 5 ausführlicher, doch ganz abweichend.

41) Gulden Nr. 35 weicht völlig ab. Die ganze obige Notiz kennzeichnet sich übrigens wiederum als späterer Einschub, der, vielleicht von dem Schreiber Paulus Grundherr selbst verfaßt, offenbar aus der darin zitierten Leichenpredigt des Abraham Scultetus geflossen ist.

hand instrumenten, zu dem bauweßen dienlich, sehr glückseelig. Sein kleines zeughauß gibt dießes manns fleiß, verstand und wißenschafft gnuegsam zu erkennen[42]).

43. Die **Herold,** büchsengießer, in dz vierte glied, wie auch (Lücke) **Löw,** so deßwegen nach Prag und Wien beruffen worden[43]).

44. (Lücke) **Wurtzelbauer,** ein künstlicher rothgießer[44]).

[Auch hier ist fast eine viertel Seite leer gelassen, offenbar um etwa weiterhin sich ergebende Lebensdaten Wurzelbauers einzutragen.]

(De musicis inquaerendum:

45. **Hannß Staden,** organist zu St. Sebald.

46. **Teophilus Staden,** organist zu St. Lorentzen.

47. **Eraßmus Kindermann,** organist zu St. Egidien, ein berühmter componist[45])).

([Bl. 4a] 48. **Georg Christian Korcken,** hatt ihme in Schweden, Holland und Portugall eine große wißenschafft in mathematischen künsten, alß feldmeßen, fortification, perspectiv, opticis und andern dergleichen künsten zu wegen gebracht und deßwegen bey vielen außländischen einen sonderbahren ruhm erworben, auch graffen und freyherren zu discipeln gehabt[46])).

[Die übrigen $^3/_4$ der Seite sind leer.]

([Bl. 4b] 49. **Georg**[47]) **Koberger** ist umb dz jahr 1470 der erste buchdrucker zu Nürnberg gewest, welcher viel stattliche volumina gedruckt, deren noch viel zu finden, hatt auch ein groß vermögen damitt erworben[48])).

(50. **Conrad Roritzer,** baumeister deß baues an St. Lorentzen kirchen ao. 1456[49])).

(51. **Maister Georg von Dünckelspühl,** zimmermann, hatt hier gelebt 1532. De quo inquaerendum, quod cognomen ipsi fuerit. Vide et in Annal.[50]) sub hoc anno[51]).)

[$^1/_4$ Seite leer.]

42) Gulden Nr. 36 weicht ganz ab. Die Notiz über „sein kleines zeughauß" bezieht sich auf Hans Carls Sammlung von Modellen von Kriegswerkzeugen, Kanonen, Lafetten, doch auch Zelten u. s. w., die sich jetzt im Germanischen Museum befindet. Diese Modelle sind wohl sämtlich von Hans Carl selbst verfertigt.

43) Fehlt bei Gulden. Vgl. Doppelmayr S. 301, 303. Leonhard — so ist die Lücke zu ergänzen — Löw war der Stiefvater des Balthasar und des Wolf Hieronymus Herold.

44) Benedikt Wurzelbauer fehlt bei Gulden.

45) Die Musiker (Nr. 45—47) fehlen bei Gulden. Die Notiz könnte gleichfalls späterer Einschub sein, ebenso wie der ganze Rest des Manuskripts diesen Eindruck macht.

46) Nicht bei Gulden. Vgl. die vorige Anmerkung. Ich habe den berühmten Mann, von dem übrigens nicht gesagt ist, daß er ein Nürnberger war oder in Nürnberg gewirkt hat, bisher nicht nachzuweisen vermocht.

47) Lies: Anton.

48) Fehlt bei Gulden, da ihn schon Neudörfer (Edition Lochner S. 173) behandelt hatte. Offenbar Zusatz zu der eigentlichen Handschrift der Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten.

49) Fehlt bei Neudörfer und Gulden. Zusatz wie das Vorhergehende und Folgende.

50) Damit sind des Ratsschreibers Johann Müllners Annalen gemeint.

51) Georg Weber war schon von Neudörfer (Edition Lochner S. 79 f.) behandelt worden, fehlt daher bei Gulden. Obige Notiz ist offenbar ein Zusatz wie Nr. 45—50 und Nr. 52.

(52. Vide Henrici Salmuth comment. in pancill. de rebus noviter repertis c. 10, ubi de aquila lignea a Regiomontano confecta“ [52]).)

* * *

Was unsere Quelle an neuen Nachrichten bietet, ist nicht von besonders großer Bedeutung, wenn auch die Notizen über Georg Schweigger, Bolsterer, Leo Pronner, Wolf Aigen, Christoph Ritter, Ulrich Hoffmann und Andreas Gulden, Hans Carl und die Herold nicht des kunstgeschichtlichen Interesses entbehren. Aber der eigentliche Wert der den obigen Aufzeichnungen zugrunde liegenden Handschrift, die wir allerdings nur wie durch einen Schleier erkennen können, liegt doch, wie wohl bereits aus unseren Anmerkungen hervorgeht, wesentlich nach einer anderen, nämlich der quellenkritischen und quellengeschichtlichen Seite. Das Verhältnis zu Andreas Gulden und seiner Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten, dann auch zu dem Schreiber Paulus Grundherr ist hier vor allem näher ins Auge zu fassen. Eine ganze Reihe mehr oder minder wörtlicher Übereinstimmungen mit Gulden legt zunächst die Frage nahe, ob wir es nicht einfach mit einer interpolierten Handschrift der von letzterem verfaßten Fortsetzung zu tun haben. Wie mir scheint, darf indessen diese Frage auf das bestimmteste verneint werden. Denn diejenigen Teile des Manuskripts, die sich durch ihre gleichmäßige Schrift deutlich als Abschrift einer teilweise schwer leserlichen, teilweise wohl auch selbst bereits — z. B. bei manchen Vornamen — Lücken aufweisenden Vorlage kennzeichnen, sind nach der oben angegebenen Datierung im Jahre 1655, keinenfalls später als 1655, verfaßt, über welchen Zeitpunkt auch keine der in diesen Teilen erwähnten Nachrichten hinausweist. Gulden aber trug seine Notizen nicht vor 1663 zusammen, da er in der Biographie seines Vorgängers Johann Neudörfer († 12. November 1563) sagt, daß dieser „nunmehro über 100 Jahr todt“ sei. Außerdem läßt auch die abweichende Fassung des Passus über Andreas Gulden selbst in Guldens Fortsetzung und in unserer Handschrift und die Diktion der Stelle auf einen anderen Verfasser als Gulden schließen, wenn auch die Lobeserhebungen hinsichtlich der Schreibkunst Guldens und seiner mathematischen und optischen Kenntnisse in jenem Zeitalter — man denke an die Selbstbiographie Joachim Sandrarts — nicht gerade gegen den bekannten Fortsetzer Neudörfers als Verfasser sprechen würden. Und so weisen noch verschiedene weitere Einzelheiten, wie das Fehlen des alten Peter Zick bei Gulden, mit dem dieser wohl keinen rechten Begriff verband, u. a. m., deutlich darauf hin, daß die Hauptvorlage unserer Handschrift eine nicht von Gulden herrührende, seiner Fortsetzung der Nachrichten Neudörfers etwa um ein Jahrzehnt vorausgehende Aufzeichnung über nürnbergische Künstler des 17. Jahrhunderts war. Andererseits aber lassen doch die zahlreichen Übereinstimmungen mit Guldens Fortsetzung über das nahe Verhältnis der beiden Fassungen zu einander keinen Zweifel und dieses Verhältnis kann demnach wohl nur so verstanden werden, daß unsere Handschrift in ihrer ursprünglichen Gestalt eine der Hauptvorlagen auch für Andreas

52) Auch dieses Zitat ist jedenfalls spätere Hinzufügung, wie die voraufgehenden Notizen. Nach Jöchers Allgemeinem Gelehrten-Lexikon IV (1751) S. 70 bezog sich Heinrich Salmuths des jüngeren Kommentar auf den „Pancirollum de rebus deperditis et recens inventis“. Über den von Regiomontanus angeblich konstruierten Adler ist schon mancherlei geschrieben worden.

Gulden gebildet hat, wir das Archetypon also als eine wichtige Quelle für die Nürnberger Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts ansehen dürfen.

Wer mag nun der Verfasser dieses Archetypon gewesen sein und was ist in der uns vorliegenden Handschrift der „Künstler dieser Zeit" alles als nachträgliche Zutat zu dem eigentlichen Text jener Quelle anzusehen und demgemäß auszuscheiden? Was sich als solch späterer Zusatz teilweise schon durch die einen Einschub anzeigende Schrift charakterisiert, ist in den Anmerkungen deutlich hervorgehoben und auch bei unserem Abdruck des gesamten Textes bereits in Klammern gesetzt worden. Es sind zumeist Exzerpte aus der zeitgenössischen Literatur, wie Olearius, Heinrich Salmuth, van Meteren u. a., die, wie wir wohl annehmen dürfen, den Schreiber der Handschrift, den gelehrten und fleißigen Paulus Grundherr, zum Urheber haben, den wir ja schon in einigen vorhergehenden Nummern des Konvoluts als um die Zusammentragung von Notizen zur Nürnberger Kunstgeschichte eifrig bemüht kennen lernen konnten. Aus dem ersten Produkt des Konvoluts sind auch zweifellos die in der Fassung damit wörtlich übereinstimmenden Nummern 20 bis 30 der Handschrift geflossen, deren Einfügung wohl gleichfalls auf Paulus Grundherr zurückzuführen ist. Er bekundet damit das deutliche Bestreben, die Nachrichten Neudörfers (Produkt 3 des Konvoluts) zu ergänzen, denn gerade diese Meister des 16. Jahrhunderts, übrigens nur zum Teil Nürnberger, aber von dem Verfasser oder Kompilator offenbar sämtlich für Nürnberger Künstler gehalten, fehlen bei Neudörfer.

Es bleiben die Nummern 1—19, 31, 32, 35—40 und 42—44 übrig, die sich, wie bereits hervorgehoben, durch die gleichmäßige Schreibweise und die ähnliche Art der sie durchsetzenden Auslassungen als eine zusammenhängende Einheit darstellen und eben jene ursprüngliche Fortsetzung der Nachrichten Neudörfers aus dem Jahre 1655 bilden, d. h. auf eine solche Fortsetzung als ihre Quelle zurückgehen. Denn daß sie etwa von Paulus Grundherr verfaßt sein sollten, ist wegen einer bestimmten Gruppe von Auslassungen nicht nur unwahrscheinlich, sondern darf sogar — zumal bei dem rein kompilatorischen Charakter der übrigen Tätigkeit Grundherrs — geradezu als ausgeschlossen gelten. Das Fehlen insbesondere mancher Vornamen wird freilich wohl bereits der Vorlage zur Last zu legen sein; aber Auslassungen, wie wir sie bei Nr. 18 und 35 (vgl. die Anmerkungen 24 und 34) finden, weisen deutlich nicht auf den Autor der Notizen, sondern lediglich auf einen Abschreiber, der sich über einzelne offenbar schlecht leserliche Wörter und Stellen seiner Vorlage nicht überall klar wurde und sie daher zunächst bis auf künftige bessere Erleuchtung ausließ.

Wenn nun aber weder Andreas Gulden noch Paulus Grundherr als Verfasser der unseren Nummern 1—19, 31, 32, 35—40 und 42—44 zugrunde liegenden Handschrift einer Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten angesehen werden dürfen, wen können wir dann als diesen eigentlichen Quellenschriftsteller namhaft machen? Mit Sicherheit niemanden; und wir begeben uns daher in der Tat auf das Gebiet der reinen Hypothese, ja verlegen uns beinahe aufs Raten, wenn wir den Namen des Malers Leonhard Heberlein als den des mutmaßlichen Verfassers der Fortsetzung nennen. Immerhin spricht wenigstens einiges für ihn. Zunächst die verhältnismäßig eingehende Biographie des Mannes, die Paul Grundherr, der möglicherweise mit ihm befreundet gewesen war und vielleicht Einsicht in seinen handschriftlichen Nach-

laß hatte nehmen dürfen, dem Manuskript der „Künstler dieser Zeit" beigefügt hat, ähnlich wie nachmals Andreas Gulden sein Opusculum mit einer Biographie Johann Neudörfers eröffnete. Der Grund zu ausführlicherer Behandlung ist in diesem Zusammenhange sonst nicht leicht einzusehen. Außerdem ergibt sich aus der Lebensbeschreibung Heberleins, daß der Künstler Anno 1654 „mit einem fluß überfallen wurde" und am 26. Januar 1656 starb. Man könnte sich wohl denken, daß Leonhard Heberlein die unfreiwillige Muße, zu der ihn die Krankheit verdammte, gelegentlich zu Aufzeichnungen oder auch einem Diktat über die Künstler seiner Zeit, eben dem Archetypon von 1655, benutzt habe. Irgendwelche Sicherheit ergibt sich allerdings, wie gesagt, aus diesen Möglichkeiten und Anhaltspunkten nicht, und gegen Heberlein als den Verfasser der ursprünglichen Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten scheint fast zu sprechen, daß Gulden, der doch jene früheren Aufzeichnungen seiner eigenen Arbeit zugrunde legte, in den wenigen Zeilen, die er Leonhard Heberlein widmete[53]), dessen Autorschaft oder literarischer Tätigkeit in keiner Weise gedenkt. Allein diese Unterlassung könnte sich natürlich auch anders z. B. aus der Unkenntnis Guldens und der Anonymität jener ihm als Quelle dienenden Handschrift erklären lassen.

III.

Zum Schluß gebe ich hier noch einige Nachrichten über Leben und Wirken des Malers Leonhard Heberlein, dessen nähere Beziehung zu der aus Nr. 7 des Scheurlschen Konvoluts herausgeschälten älteren Quellenschrift ich wahrscheinlich gemacht zu haben glaube, und beginne mit dem Abdruck der oben zitierten Biographie des Künstlers, deren Verfasser nicht genannt ist. Möglich, daß der Schreiber, Paulus Grundherr, selbst diese Daten etwa nach einer Leichenpredigt zusammengestellt hat. Die Biographie hat folgenden Wortlaut:

„Leonhard Heberlein, Jobst Heberleins, bürgers und goldschmids zu Nürnberg[54]), sohn, war geboren ao. 1584 den 26. Novembr. und von seinen eltern zur schul gehalten und in allen christlichen tugenden aufferzogen. Ao. 1600 ist er bey Wolff Ritter, mahler und bürger zu Nürnberg, zur mahlerey auffgedingt worden und nach erstandenen 4 lehrjahren noch 6 jahr darbey zugebracht. Anno 1610 hatt er sein meisterstück gemacht und darauff 1611 sich zu j[ungfrau] Margaretha, Hannß Becken von Rotenburg tochter, verheurathet. Ao. 1637 ist er von einem E. Rath zu Nürnberg zum statt- und landschafftmahler und ao. 1640 wegen seines erbarn wandels zum Genannten deß Größern Raths erwehlet worden[55]). Hatt

53) Gulden Nr. 15 (Edition Lochner S. 201).

54) Jobst Heberlein war 1575 unter erschwerenden Umständen Meister geworden. Das Meisterbuch (in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin) berichtet darüber auf Bl. 41a:

„adi 14. Martius a. 1575 hat Jobst Heberlen seine meisterstück angefangen zu machen beim Caspar Widman.

Adi 23. Maius anno 1575 hadt der Jobst Heberlen [am Rande: „beim Holtwick"] seinne meisterstueck foer den feir geschuornen gewissen [vor den vier Geschworenen gewiesen], ist midt dem geschirlle und siegell nicht bestanden, mid den ring ist er aber bestanden.

[Bl. 41b] Adii 1575 jar den 16. Juni ist Jobst Heberlein zum andern mal pey den 4 geschworn erschinen und das geschirla mit dem sigel gewisen und ist pestanden und hatt sein mastergeltt in die losungstuben zaltt und pflichtt gethon".

55) Vgl. auch Joh. Ferd. Roths Verzeichnis aller Genannten des größern Rats (Nürnberg, 1802) S. 125.

Gottes wortt gern gehört und christlich gelebt, ist darbey eines guten humors und gesellschafft gewest, sich mitt jedermann friedlich begangen. In seiner kunst hatt er sonderlich den preiß gehabt, dz es ihme in grotescen mahlen oder dergleichen wunderlichen einfällen, welche an die gartenheußer und sommerlauben pflegen gemahlet werden, keiner leicht bevor oder gleich gethan haben würd. An discipeln von fürnehmer leuth kindern hatt er allezeit eine zimbliche anzahl gehabt und bey ihnen an seinem orth in unterrichten nicht ermangeln laßen, auch darunter unterschiedliche gehabt, welche, wo sie hetten nachsetzen wollen, wohl etwas rühmliches

Abb. 2. **Bildnis des Malers Leonhard Heberlein nach einer anonymen Radierung.** (2/3 der Originalgröße).

würden verrichtet haben. Ao. 1654 ist er mitt einem fluß überfallen worden und mitt solchen sich biß ao. 1656 den 26. jener betragen müßen, da er es seeliglich geendet, nachdem er gelebt 71 jahr 2 monath 2 tage."

Die Angaben dieser kleinen Biographie werden teilweise bestätigt, teilweise auch ergänzt vor allem durch die Aufzeichnungen Johann Hauers, die Hans Boesch im Jahrgang 1899 dieser Zeitschrift S. 116 ff. veröffentlicht hat. Danach stellte Heberleins Probestück, mit dem er am 2. August 1610 Meister wurde, eine Szene aus der Passion dar, „wie der Herr Christus gebunden auf der Erden liegt", war er von 1623—1627, 1633—37, 1642—47 und 1650—54 Vorgeher seines Handwerks[56])

56) Von seiner Tätigkeit als Vorgeher bieten die Nürnberger Ratsprotokolle (im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg) ein Beispiel. Im Jahrg. 1624/25 Heft I Bl. 77a heißt es daselbst zum 20. April 1624:

und bildete im Laufe der Zeit eine größere Anzahl von Lehrlingen aus[57]), was auf eine ausgedehnte Tätigkeit, auf reichliche Beschäftigung schließen läßt. Als Todesdatum wird hier der 27. Januar 1656 angegeben, während die Totenbücher im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg seinen Tod zum 30. Januar verzeichnen und damit wohl den Tag des Begräbnisses nennen[58]). Hier wird er auch offiziell als eines Rates „Stadt- und Landschaftmaler" bezeichnet, während die Ratsprotokolle auffälligerweise von seiner Ernennung zum Stadtmaler, die nach unserer Lebensbeschreibung im Jahre 1637 erfolgte, nichts erwähnen. Dagegen wird in den Verhandlungen des Rats vom 21. November 1639 der Erwählung Leonhard Heberleins zum Gassenhauptmann im Viertel bei St. Egidien gedacht und in den Jahren 1640 und 1648 ist dann weiterhin gelegentlich von seiner Tätigkeit als Gassenhauptmann die Rede[59]). Im übrigen hat sich, soweit ich sehe, das Andenken unseres Mannes in Urkunden oder offiziellen Akten kaum erhalten, und auch von Quellenschriftstellern erwähnt seiner abgesehen von Johann Hauer nur, wie schon bemerkt, Andreas Gulden, der erzählt, daß er als Stadtmaler im Jahre 1652 „das gemäl aussen an der Schau" renoviert habe, das 1514 von „Hanns Grossen" (lies: Hans Graffen) gemalt und bereits 1579 einmal von Thomas Oelgast renoviert worden sei. Aus der späteren Literatur wäre etwa noch das von Murr[60]) glaubwürdig überlieferte Faktum anzuführen, daß der Stadt-

„Jörg Rößlein, malersgesellen, welcher wider die vorgeher sich beschwert, das sie ihn nitt für redlich halten wollen, aus ursach das er aus herrn graff Egon von Fürstenberg regiment dahinden gebliben, soll [77b] man gedachter vorgeher Jörg Gertners, Hannß Jörg Caesars, Hannsen Hauers und Lienhard Heberleins gegenbericht verlesen und ime sagen, man könne ihn nit paßiren lassen oder für redlich halten, er bringe dann von seinem haubtman ein ehrliche paßport.
H. C. Harßdörfer."

57) Nämlich Johann Rößner, Paulus Drechsel, Rudolf Geng, Hans Schmidt, Hans Leonhard Brechtel, Johann Kaltenprunner, Hans Jakob Luber und Hieronymus Franz Fuchs. — Als Schüler Heberleins werden von Doppelmayr (Historische Nachricht S. 255 und 264) noch die bekannten Maler Johann Andreas Graf (1637—1701), der Gatte der Sibylla Merian, und Johann Murrer (1644—1713) genannt; ihrem Lebensalter nach kann es sich indessen bei beiden höchstens um einen Elementarunterricht gehandelt haben.

58) 41. Totenbuch (1653/56) Blatt 187:

„Der erbar und kunstreich Leonhard Heberlein, mahler und conterfeyer, auch eines E. E. Raths alhier gewesener statt- und landschafftmahler unter der vesten gegen Rosenbad über † 30. Jan. 1656. Ist ein testament verlesen, darff nicht inventirt werden. 9. Februarii ao. 1656."

59) [1639/40 VIII, 80a] 21. November 1639:

„An herrn Dr. Johann Neudörffers statt ist im virthl bey St. Egidien Leonhardt Heberlein, mahler, zum gassenhaubtmann erwehlt. J. Welser."

[1640/41 VI, 83a] 19. September 1640:

„Die sogenannte Sailer Anna von Elterßdorff, welche in Carl Grundherrn hauß sizet, soll man in die canzley fordern, sie über Leonhard Heberleinß, gassenhaubtmanß, ansag zu red halten und von ir vernemen, wer die zauberin sey, die sie wegen eines diebstalß zu raht gefragt, und wo selbe anzutreffen; im fall sie mit der sprach nicht gerad herauß wil, sie behauren lassen, dann gedachter [83b] zauberin nachtrachten und sie inß loch gehen laßen. Schöpffen."

[1648/49, IV, 40a] 8. Juli 1648:

„Den weber (oder: Weber?) gegen M. Wondersleben über und die bauersleuth, so er bey sich hat, soll man erfordern und über Leonhardt Heberleins, gaßenhauptman, ansag, das sie die nachbarschafft in grose (40 b) gefahr setzen, umbstendig zu red halten, ihre sagen widerbringen, ferner rathig zu werden. Feuerherren."

60) Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg (1778) S. 40.

maler Leonhard Heberlein das Kruzifix des Veit Stoß, nachdem es Georg Schweigger, „unser Lysippus", 1652 ausgebessert, übermalt habe. Im übrigen sind die spärlichen späteren Nachrichten (von Hüsgen, Meusel, Weyermann u. a.) über unseren Meister so vage oder so schwer kontrollierbar, daß wir hier kaum darauf einzugehen brauchen. Es gehört dazu u. a. die Mitteilung, daß Heberlein eine zeitlang in Ulm gelebt und gewirkt habe, was namentlich innerhalb des Zeitraums von 1610 bis 1623, für den uns des Künstlers Anwesenheit in Nürnberg durch nichts sicher bezeugt ist, ja nicht unmöglich wäre, aber auch bisher nicht nachgewiesen ist[61]). Und Weyermann, der uns diese Nachricht überliefert, führt auch ein paar Zeichnungen Heberleins an[62]), anstatt deren wir — vgl. Abb. 3 — als eine Probe seiner Kunst eine Federzeichnung wiedergeben, die uns von der Verwaltung der fürstl. öttingenschen Bibliothek in Maihingen zu diesem Zweck freundlichst zur Verfügung gestellt wurde. Sie ist von 1616 datiert und mit vollem Namen bezeichnet und stellt, skizzenhaft mit bräunlicher Tinte auf jetzt vergilbtes Papier gezeichnet, eine Art Flußgott oder Wassergeist in halb sitzender, halb liegender Stellung dar, der in der Linken eine Art Schaufel oder Ruder hält und sich mit dem rechten Arm auf einen Delphin stützt. Das eine gewisse Routine verratende, aber im übrigen ziemlich reizlose Blatt, das 16,5 cm breit und 14,8 cm hoch ist, kann möglicherweise als Anhaltspunkt dafür dienen, wie wir uns die Grotesken, mit denen Heberlein die „Gartenhäuser und Sommerlauben" geschmückt haben soll, zu denken haben mögen. Einen eigentlichen Begriff von seiner Kunst vermittelt es freilich keineswegs, und wir werden auch wohl darauf verzichten müssen, je zu einer richtigen Vorstellung davon zu gelangen, denn, wie uns die kleine Biographie des Scheurlschen Konvoluts berichtet, war das Hauptfeld seiner künstlerischen Betätigung offenbar die Dekorationsmalerei, wohl zugleich Freskenmalerei, die er an den ehemals zahlreich vorhandenen, jetzt aber so gut wie völlig verschwundenen Gartenhäusern der reichen Nürnberger ausübte. Als „Stadt- und Landschaftsmaler" war er wohl hauptsächlich, wofür ja gleichfalls zuverlässige Zeugnisse beigebracht werden konnten, mit allerlei Renovierungsarbeiten, wie mit der Erneuerung der Wandmalereien am Äußeren der Schau[63]), betraut. Seines Probestücks, eines Tafelgemäldes aus dem Gebiete der kirchlichen Malerei, ist gleichfalls bereits gedacht worden, und nach der aus dem Totenbuch mitgeteilten Notiz

61) Albrecht Weyermann, Neue ... Nachrichten von Gelehrten und Künstlern ... aus ... Ulm (Ulm, 1829) S. 150.

62) Ebenda: „3. Eine Handzeichnung in der Wagnerischen Sammlung von 275 Stammbüchern in Ulm, die aber 1805 an die großherzogliche. Bibliothek in Weimar verkauft worden. 4. Eine Tuschzeichnung: Der Tod besucht einen Alten, der am gedeckten Tische sitzt. In Prälat von Schmids Sammlung." Bezüglich der Nr. 3 findet sich zwar nach freundlicher Mitteilung des Vorstandes der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar „in Nr. 112 der Wagnerschen Stammbüchersammlung eine handschriftliche Eintragung des Malers Leonh. Heberlein auf Seite 19b, aber leider keine Zeichnung. Merkwürdigerweise ist im Register des Buches der Name Heberlein ausgestrichen, was wohl darauf hindeuten könnte, daß eine Zeichnung da war, obwohl eine solche in dem Verzeichnis der Zeichnungen, das dem Buche vorsteht, nicht aufgeführt wird. Auch in den anderen Büchern der Sammlung findet sich nichts auf Heberlein Bezügliches".

63) Vgl. darüber auch F. T. Schulz in diesen „Mitteilungen" Jahrg. 1908 S. 14 f.

und der darin enthaltenen Bezeichnung „conterfeyer" muß er sich auch im Porträtfach betätigt haben. So könnten wohl auch die beiden Radierungen, die L. Heberlein im 71. Jahre seines Alters darstellen, auf ein Selbstbildnis des Künstlers zurückgehen. Beide sind in den Porträtsammlungen des Germanischen Museums in mehreren Exemplaren vorhanden, die eine flotter und frischer hingesetzt, mehr zeichnerisch gegeben, die andere in ängstlicherer Ausführung mehr bildmäßige Wirkung anstrebend, beide anonym und nicht leicht einem bestimmten Stecher zuzuteilen. Wir geben eine Reproduktion des ersteren der beiden Blätter diesem Aufsatze bei (Abb. 2) zur Ergänzung des leider noch so lückenhaften Bildes, das wir von dem Maler und möglicherweise auch Schriftsteller Leonhard Heberlein zu entwerfen versucht haben. Bei der Schätzung, die er genoß, dürfen wir ihn wohl als einen der besten Maler des damaligen Nürnberg und bis zu einem gewissen Grade auch als typisch für seine Zeit betrachten. Eben aus diesem Grunde wäre es zu wünschen, wenn das Schaffen des Künstlers durch glückliche Funde weitere Aufhellung erfahren würde.

Abb. 3. **Federzeichnung Leonhard Heberleins aus dem Jahre 1626 in der fürstl. öttingenschen Bibliothek zu Maihingen.** (2/3 der Originalgröße).

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Nürnbergs Ursprung und Alter in den Darstellungen der Geschichtschreiber und im Licht der Geschichte von Dr. Ernst Mummenhoff, Archivrat. 8. VI und 141 SS. mit zwei Plänen. Nürnberg, Verlag von J. L. Schrag, 1908.

Es gibt wohl wenig Städte, deren älteste Geschichte so sehr durch sagenhafte Erdichtungen und Erzählungen, durch historisch unmögliche Hypothesen und widersinnige Erklärungen von Gelehrten und Ungelehrten in dem Maße getrübt und entstellt worden ist als die der Stadt Nürnberg, und man darf billig staunen, daß es nicht schon längst jemand unternahm, mit dem vielen Schutt und Unrat, der sich auf diesem Gebiet die Jahrhunderte hindurch aufgetürmt, aufzuräumen und endgültig glatte Bahn zu schaffen. Das ist nun geschehen, und zwar durch einen Forscher, der wie kein zweiter zur Durchführung dieser Aufgabe berufen war, der auf eine langjährige Beschäftigung gerade mit diesem schwierigen Gebiet zurückblickt, und der weiterhin, durch nichts beirrt, nur auf das eine Ziel losging, an der Hand sicherer Gewährsstücke die Wahrheit zu ergründen. Die vorliegende Arbeit bezeichnet einen Abschluß umfassender Studien, und, was besonders wichtig ist, einen endgültigen Abschluß der ganzen Frage überhaupt. Dies ist der Grund, weshalb auch wir es angesichts des regen Interesses, das sich an den Namen Nürnbergs knüpft, nicht unterlassen wollen, auf dieses neueste Werk zur ältesten Geschichte der ehemaligen freien Reichsstadt hinzuweisen.

Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit der Schilderung des Ursprungs und der frühesten Geschichte Nürnbergs in den Darstellungen der älteren und neueren Geschichtschreiber. Es war wahrlich kein Vergnügen, sich durch die überreiche, im Zusammenhang kritisch noch nicht gesichtete Stoffülle hindurchzuarbeiten, zumal das Material selbst oft recht spröde ist. Aber die frische, aus natürlicher Anschauung hervorgewachsene Darstellungsart des Verfassers fesselt uns so sehr, daß wir nichts von alledem empfinden. Wir erfahren zunächst, wer das Grundübel des ganzen Wirrwarrs in der älteren Geschichte Nürnbergs gewesen. Es war Sigmund Meisterlin, der als der Erste Nürnbergs Geschichte im Zusammenhang behandelte, und dessen haltlose Aufstellungen, die darin gipfeln, der Ursprung Nürnbergs sei auf Tiberius Claudius Nero zurückzuführen, von der Mehrzahl der späteren Chronisten als bare Münze kritiklos übernommen wurden. Noch heute ist die Sage von einem Tempel der Diana auf der Burg, von dem andere zu berichten wissen, noch nicht ganz ausgerottet. Wiederum andere lassen Nürnberg durch Noricus, den Sohn des Herkules, gegründet sein. Merkwürdig genug ist es, daß selbst noch ein so ernster und verdienter Lokalforscher wie Lochner sich der Möglichkeit einer Gründung Nürnbergs durch vor Attila geflohene Noriker nicht ganz zu verschließen vermochte. Weiter hat man Nürnberg in dem Segodunum oder Bergium des Ptolemäus oder aber in dem Bremberga des Kapitulars Karls des Großen wiederfinden wollen. Auch Karl der Große und Bonifazius sind zu Nürnberg in Beziehung gesetzt worden. Lustig spinnen einheimische und auswärtige Geschichtschreiber an diesen Legenden weiter. Derjenige, der am ehesten hätte berufen sein können, hier Wandel zu schaffen, wäre der bekannte Annalist Johannes Müllner (1565—1634) gewesen. Aber er, der sonst für die historische Forschung der Nürnberger Geschichte einen solch außerordentlichen Fortschritt bezeichnet, war noch zu befangen, um das wirre Lügengewebe zu zerreißen. So mußte der Anstoß dazu von außerhalb kommen. Aber es mußte eine geraume Spanne Zeit vergehen, bis er endlich kam. Der kgl. preußische Geheimrat Johann Peter Ludewig war der Erste, welcher den Mut besaß, mit den alten Fabeleien zu brechen und der Annahme eines hohen Alters der Stadt entgegenzutreten. Von den Nürnbergischen Historikern wagte zuerst der Altdorfer Professor Johann Christian Siebenkees, sich von der Tradition zu emanzipieren, indem er darauf hinwies, daß Nürnberg ur-

kundlich erst im 11. Jahrhundert vorkomme. Es ist außerordentlich lehrreich, der Schilderung zu folgen, die uns der Verfasser von der Entwicklung der Darstellung der ältesten Geschichte Nürnbergs von der bloßen Sage bis zum Einsetzen objektiv historischer Forschung gibt.

War das erste Kapitel gewissermaßen eine reflektierende Zusammenfassung der Anschauungen anderer über Nürnbergs Ursprung und Alter, so bringen uns die beiden folgenden Abschnitte des Verfassers eigene Ansichten, die er sich durch eine gewissenhafte kritische Prüfung all der einzelnen Fragen auf Grund einer methodischen Forschung an der Hand der Urkunden und der ältesten Baudenkmäler gebildet. Nürnberg begegnet urkundlich zuerst im Jahre 1050. Aber andere Orte der Gegend kommen weit früher vor. Aus einer Urkunde vom Jahre 1021 geht hervor, daß es sich um bayrische Kolonien handelt, die in der Waldgegend nördlich von Nürnberg begründet worden waren. Diese Pertinenzien des großen Könighofes Uraha (Herzogenaurach) werden im Zusammenhang mit dem im Jahre 1007 neugegründeten Bistum Bamberg genannt, mit dem eine erneute rege deutsche Pionierarbeit in den von Slaven bewohnten Gegenden des Frankenlandes einsetzte. Nicht besiedelt aber von den Slaven blieb das damals weit umfangreichere Gebiet des späteren Reichswaldes, das sie auf der Westseite umgangen haben. Als Beweis hierfür bringt der Verfasser eine Urkunde des Bischofs Eberhard von Bamberg (1007—40) bei, in der gesagt wird, daß die Pertinenzien des Hofes Herzogenaurach, welcher den Kanonikern des Bistums Bamberg geschenkt wird, auf der anderen Seite der Pegnitz im Land und Gebiet der Franken gelegen seien. Diese Bezeichnung hat nach Mummenhoff nur dann einen Sinn, wenn man auf der schon früher besiedelten linken Seite des Flusses slavisches Land und slavische Bevölkerung annimmt. Jahrzehnte waren unterdessen vergangen. Ein starker fränkischer Zuzug hatte stattgefunden, und so war naturgemäß von einer ausschließlichen Geltung des bayrischen Rechtes wie zu Anfang nicht mehr die Rede. Und was nun Nürnberg betrifft, so kann es, als dort im Jahre 1050 Heinrich II. auf seinem Eigensitz die Fürsten von ganz Bayern versammelte, um wegen der gegen die in die Ostmark eingefallenen Ungarn zu ergreifenden Maßregeln zu beschließen, nicht plötzlich aus einem Nichts aus dem Erdboden gestampft worden sein. Es muß — und hierin können wir dem Verfasser nur beipflichten — schon eine ansehnliche Größe gehabt haben. So läßt sich gegen den Schluß, den Mummenhoff zieht, daß der Ausbau des Ortes zu einer Burg in die Zeit von 1030—50 falle, nichts einwenden. Das zur Verfügung stehende historische Material läßt eine andere Argumentation als diese nicht zu.

Der zweite Abschnitt war eine Untersuchung rein geschichtlicher Art. Das letzte Kapitel wendet sich dem in dieser ganzen Frage gewichtigsten Baudenkmal, dem Ausgangspunkt Nürnbergs, der Burg zu, die sich auf einem markant aus der näheren und weiteren Umgebung herausschneidenden Felsplateau erhebt. Gerade hier hat sich der Verfasser mit vielen irrigen Ansichten, auch angesehener neuerer Geschichtschreiber, auseinander zu setzen. Er vermag sie sämtlich als unbegründete Hypothesen zurückzuweisen. Anfangs stand auf dem Burgberg nur eine einzige Burg, die auf dem ursprünglichen Königshof erbaute Königsburg. Aber w o sie stand, darüber sind die Ansichten sehr geteilt. Aus einer Urkunde vom Jahre 1270 geht mit Bestimmtheit hervor, daß die Burggrafen damals auf der Burg beim fünfeckigen Turm, der Burggrafenburg, und nicht auf der Kaiserburg saßen. Essenwein nahm an, daß die in den Urkunden erwähnte Otmarskapelle sich auf der Kaiserburg befunden habe und mit der oberen der Doppelkapellen im Heidenturm identisch sei. Schlagend weist Mummenhoff die geschichtliche Unmöglichkeit dieser Hypothese nach, feststellend, daß die Otmarskapelle eins ist mit der Walburgiskapelle. Sie gehörte den Burggrafen, als in deren Bereich gelegen sie im Jahre 1267 bezeichnet wird, und ging im Jahre 1427 mit dem Kauf der Burggrafenburg an den Rat der Stadt über. Später wußte man mit der Bezeichnung Otmarskapelle nichts mehr anzufangen und übertrug diese ohne Bedenken auf die obere Kapelle der Kaiserburg, deren Patron in Vergessenheit geraten war. In Ablaßbriefen aus den Jahren 1471 und 79 wird ausdrücklich gesprochen von der Kapelle des hl. Otmar auf der vorderen Burg zu Nürnberg. Die vordere Burg war die der Burggrafen.

Essenwein sah dann weiter in der Doppelkapelle auf der Kaiserburg ein Mausoleum der Burggrafen, das diese sich etwa von 1170—90 errichtet hätten. Mummenhoff macht dagegen geltend, es sei urkundlich nicht nachzuweisen, daß die Burggrafen je auf der Kaiserburg gewohnt hätten. Diese gehörte vielmehr den deutschen Königen, dem Reich. Er stellt es als ganz ausgeschlossen hin, daß der eine Burggraf gleich zwei unmittelbar nebeneinander gelegene Burgen vom

3 9015 01579 7569
DO NOT CIRCULAT